

UNIVERSIDAD DE CUENCA



Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación Maestría en Antropología de lo Contemporáneo

Identidades urbanas y la apropiación del espacio público: hip-hop en el Parque Calderón de la ciudad de Cuenca

Trabajo de titulación previo a la
obtención del Título de Magíster en
Antropología

Autora

Claudia Mariela Vazquez Moreno
C.I. 0104645569

Director

Felipe García Leiva, Mgst.
C.I. 77535584-P

Cuenca-Ecuador

2019



Resumen

Las ciudades no solo son el escenario donde transcurre la vida, sino que espacios públicos como calles, veredas o plazas y parques acogen un sinnúmero de encuentros y desencuentros que ocurren, no solo entre los individuos que los habitan, sino entre ellos y las normas que se imponen desde los gobiernos locales. Este tema ha sido materia de debate en las ciencias sociales durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, sin embargo, pocas veces se ha evaluado esta situación a partir la mirada de la población joven. Es por esto que esta investigación desea problematizar, desde la cultura urbana hip-hop de Cuenca, la coyuntura patrimonial de las urbes designadas como tal, mediante el análisis de las relaciones, tensiones y percepciones que se crean en sitios públicos como el Parque Calderón.

Palabras clave: Espacio público, Patrimonio, Ciudad, Hip-hop, Cuenca.



Abstract

Cities are not just the stage where life takes place, but public spaces such as streets, sidewalks, or parks, and squares welcome countless interactions that occur, not only among the individuals who inhabit them, but also among them and the norms that are imposed by local governments. This issue has been the subject of debate in the social sciences during the last decades of the 20th century and the firsts of the 21th. However, this situation has rarely been evaluated from the perspective of young population. This is why this research aims to problematize —from point of view of hip-hop culture of Cuenca— the heritage situation of the cities designated as such, by analyzing the relationships, tensions and perceptions that are created in public places such as Parque Calderón.

Keywords: Public space, Heritage, City, Hip-hop, Cuenca.



Índice de contenidos

Introducción.....	9
Capítulo I. Ciudad, patrimonio y culturas urbanas.....	13
1. La ciudad como red de relaciones.....	13
1.1. Polis, urbs y cotidianeidad.....	13
1.2. La complejidad de lo patrimonial.....	17
2. Culturas urbanas.....	19
2.1. La tribalización de la población urbana.....	20
2.2. Culturas urbanas una forma de identidad y juventud.....	21
3. Herramientas de investigación.....	23
3.1. Notas de campo, descripción densa, observación participante y observación flotante.....	23
3.2. Entrevista semiestructurada y encuesta.....	26
4. De la teoría a la práctica, el proceso de la investigación.....	30
5. Hip-hop para principiantes.....	32
Capítulo II. Los dueños de la calle.....	36
1. El Bronx.....	37
2. Nueva York y Los Ángeles.....	40
3. Desde Los Ángeles hasta Puerto Rico.....	42
4. El escenario del hip-hop en Ecuador: antecedentes históricos.....	44
4.1. Los inicios del hip-hop en Cuenca.....	50
Capítulo III. La ciudad: pasado, presente y patrimonio.....	55
1. De Guapondelig a Cuenca, antecedentes históricos.....	55
1.1. La Plaza Central o Parque Calderón.....	57
2. La ciudad patrimonio.....	58
2.1. El discurso patrimonial en Cuenca.....	60
Capítulo IV. Los discursos y prácticas del hip-hop y la ciudad patrimonial.....	70
1. Hip-hop, espacio público y patrimonio.....	74
2. Análisis final.....	81
Conclusiones.....	84
Recomendaciones.....	87
Fuentes bibliográficas.....	88
Anexos.....	99



Anexo 1	100
Documentos Oficiales.....	100
1. Fragmento de <i>The Criteria for Selection</i> , criterios para la selección de ciudades patrimonio de la humanidad de la UNESCO.....	100
2. Fragmento de la <i>Constitución de la República del Ecuador</i> con respecto a la cultura y la juventud.	100
3. Breve resumen de algunas ordenanzas municipales de la ciudad de Cuenca referentes a la gestión de los espacios patrimoniales	102
Anexo 2	105
Encuesta	105
1. Resultados de la encuesta pertinentes en la investigación	105
Anexo 3	106
Fotografías.....	106



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Claudia Mariela Vazquez Moreno en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Identidades urbanas y la apropiación del espacio público: hip-hop en el Parque Calderón de la ciudad de Cuenca", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, Enero de 2019

Claudia Mariela Vazquez Moreno

C.I: 0104645569



Cláusula de Propiedad Intelectual

Claudia Mariela Vazquez Moreno, autora del trabajo de titulación "Identidades urbanas y la apropiación del espacio público: hip-hop en el Parque Calderón de la ciudad de Cuenca", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, Enero de 2019

Claudia Mariela Vazquez Moreno

C.I: 0104645569



Gracias a Felipe García Leiva, por su apoyo y valiosa orientación;
a Ro, Boris Ortega, Franco Cabrera, Martín Arévalo, Alex Berrezueta, Suca Fernández,
Carlos y Diana.



A Beto, por enseñarme lo importante que es la música
y a todos los que acuden al hip-hop para expresarse y sobrevivir a la ciudad.



Introducción

Cuando empieza a oscurecer en la ciudad de Cuenca y se encienden los faros de las calles, poco a poco, un grupo de jóvenes se congrega en la glorieta del Parque Calderón. Una vez agrupados, se toman algo de tiempo para colocar y conectar un pequeño reproductor de música. Después, entre conversaciones amistosas, elongan para calentar sus cuerpos antes de comenzar su ensayo habitual de *break dance*¹, un baile que requiere la combinación de técnica, habilidad y creatividad. Estos jóvenes practican desde hace 12 años —los miembros más antiguos del grupo han perfeccionado sus movimientos desde hace años—. Cuando preguntamos sobre su preferencia por este sitio, nos comentaron que este lugar es perfecto para entrenar debido a sus cualidades físicas —como la cerámica de su piso y ubicación céntrica—, pero, sobre todo, porque se había convertido en un símbolo de la cultura hip-hop local pues representa un «**espacio ganado**» en la urbe.

Como es común cuando uno desea comprender los motivos que mueven a un grupo de individuos, no pudimos evitar cuestionarnos ¿cuál es la historia detrás del *break dance* cuencano? y, en este contexto, ¿qué significa la frase «**espacio ganado**»? ¿cómo se ejercen en la práctica los derechos de uso de un lugar público? y ¿qué sucede cuando nuevas expresiones culturales se apropian de sitios icónicos como este? Estas dudas fueron el motor que nos empujó a embarcarnos en esta investigación que desea comprender cómo y por qué los habitantes jóvenes de una ciudad ocupan ciertas zonas y bajo qué medidas las resignifican y al hacerlo ¿qué tensiones y percepciones se generan en dichos espacios con respecto a quienes los habitan habitualmente?

Antes de seguir, es necesario reconocer que algunos de los componentes que se abordan al momento de evidenciar la interacción que existe entre los ciudadanos y su entorno (como la identidad —por un lado, propia de un sector y, por otro, la social que se construye con los años—; los aspectos simbólico-históricos de la urbe y el apego que los individuos desarrollan con ciertos lugares) se manifiestan en la manera en la que nos apropiamos del

¹ Véase el apartado «Hip-hop para principiantes» (pág. 22).



espacio y necesitan de una aproximación antropológica para ser comprendidos desde diversas aristas. Es indispensable abrir una línea de investigación teórica que reflexione y comprenda los modos en los que se usan los lugares públicos y las demandas que la población requiere de ellos.

Es por esto que este estudio propone un ejercicio de precepciones que desea abordar este tema desde la mirada de las culturas urbanas propias de Cuenca² —los jóvenes que habitan la urbe tradicional y construyen la contemporánea— para inferir cómo su presencia se articula o no con la construcción política, simbólica y, sobre todo, social de los sitios de los que se apropian. Indagaremos más allá del contexto histórico que caracteriza a las ciudades latinoamericanas para analizar cómo conviven las actividades propias de la cultura hip-hop con las normas aplicadas a los usos de los espacios públicos por el gobierno administrativo en una localidad patrimonial. En este contexto, esta investigación aborda varias problemáticas para examinar cómo lo urbano se construye desde la idea de patrimonio monumental y no desde la necesidad ciudadana de reapropiarse y resignificar el espacio público con el objetivo de crear un lugar para vivir, no solo para admirar y transitar.

Es importante reconocer que hemos direccionado este estudio teniendo en cuenta la dificultad que implica trabajar con enfoques diversos, contradictorios y en algunos casos sobrepuestos, sin embargo, tramamos una exploración teórica y práctica que nos permitirá evidenciar la naturaleza dialéctica de las relaciones que tienen lugar en la urbe, esto con el objetivo de ampliar la discusión sobre la Cuenca contemporánea y mejorar la interacción entre todos los componentes de la metrópoli y quienes la habitamos en el siglo XXI.

Este trabajo se ha organizado en cuatro capítulos. Por un lado, el primero dilucida el marco teórico sobre el que se sustenta este estudio. En él exponemos teorías propuestas por diversos autores como los sociólogos y antropólogos Jordi Borja, Manuel Castells, Michel de Certeau, entre otros; quienes han reflexionado sobre ciudad, patrimonio, cotidianidad, juventud y culturas urbanas. Además, aclararemos los pormenores de la metodología utilizada durante esta investigación, la que fue aplicada desde diferentes perspectivas en pos de construir un canal que nos conecte con los sucesos que acontecen en la urbe.

² Véase el apartado «De Guapondelig a Cuenca» del Capítulo III (pág. 53).



Por su parte, el segundo capítulo aborda el origen y singularidades culturales e históricas del hip-hop en tres escalas: en la primera, haremos una visita a EE.UU., cuna del movimiento; en la segunda pasaremos por Puerto Rico, padre del hip-hop en español; mientras en la tercera nos localizaremos en Ecuador, el foco de nuestro estudio. Para facilitar el análisis de este apartado, lo hemos dividido en dos momentos: 1999 a 2012, época que marca la aparición y consolidación de esta cultura en la ciudad y, 2012 hasta el presente, tiempo en el que el movimiento se apropió de la glorieta del Parque Calderón.

Por otra parte, el tercero examina a Cuenca —una urbe construida desde la memoria y legitimada por la declaración de Patrimonio Internacional— desde las visiones propuestas por Llorenç Prats o Ana Mantecón con respecto a ideas como ciudad, ciudadanía, espacio público y patrimonio, con el objetivo de explorar si estas circunstancias transgreden o no la producción cultural contemporánea. En este capítulo se considera que la capacidad de usar un sitio comunitario se disputa entre los derechos y deberes de los pobladores, y las políticas que persiguen la conservación monumental de la urbe para proteger su estatus de Patrimonio Cultural de la Humanidad. Es por esto que, aquí exploramos, en primer lugar, sus antecedentes históricos como el escenario de nuestra investigación; después nos sumergimos en el proceso de declaratoria patrimonial y analizamos los elementos desde los que se repiensa el espacio urbano; finalmente, describimos las prácticas y discursos políticos que se generan en Cuenca y cómo la comunidad hip-hop es percibida desde la estructura administrativa, espacial y social del Gobierno local; cómo se ejecutan las piezas legislativas creadas por las autoridades y si esta comunidad convive en el espacio público bajo las normas impuestas por la Alcaldía.

En el cuarto capítulo entablamos un diálogo con miembros del movimiento hip-hop para analizar las funciones de un sitio público y normado, así evidenciamos las relaciones, tensiones y percepciones de estos espacios para problematizar cómo Cuenca se construye desde el discurso legítimo de la tradición y la historia; y si existe o no riesgo de comprometer la producción cultural contemporánea. Con el trabajo etnográfico —que incluye entrevistas semiestructuradas, observación participante y, sobre todo, conversaciones casuales— se construyó el corpus general de la investigación, que posteriormente se alimentó de la invaluable información de archivo y video que fue



obtenida gracias al aporte de los jóvenes del colectivo Wasy-Style: Boris Ortega, Franco Cabrera y Martín Arévalo, quienes no solo confiaron en esta investigación, sino que participaron inmensamente en su construcción.

Para finalizar, expondremos los resultados obtenidos durante este estudio y evidenciaremos lo difícil que resulta equilibrar una ciudad entre las necesidades de sus diferentes componentes y cómo, aunque las directrices de la construcción legítima de la localidad entorpecen la convivencia armónica entre quienes la habitamos, los desencuentros generados desde ellas proponen formas de vivir lo metropolitano como un lugar donde confluimos con el **otro** y su impermanencia en el tiempo, o como un sitio inmutable y conservado.

Es importante mencionar que una de las metas principales de esta investigación es contribuir a la comprensión de las prácticas culturales juveniles del movimiento hip-hop para transformar las visiones dicotómicas que contraponen lo tradicional con lo moderno, lo propio con lo ajeno, lo urbano con lo rural, lo indígena con lo no indígena y lo legítimo con lo ilegítimo.



Capítulo I. Ciudad, patrimonio y culturas urbanas

1. La ciudad como red de relaciones

En los exteriores urbanos no hay objetos sino relaciones diagramáticas entre ellos. Es una acción interminable cuyos protagonistas son esos transeúntes que reinterpretan la forma urbana a partir de los estilos con que se apropian de ella. La calle es así una forma radical de espacio social, que no es un lugar, sino un tener lugar de los cuerpos y las miradas que lo ocupan (Delgado, 2007, p.8).

Definir la palabra ‘ciudad’ puede parecer una tarea fácil, pues no solo es seguro que habitemos en una, sino que, el imaginario que hemos construido alrededor de esta idea trae a la memoria una noción familiar: un espacio plagado de modernos rascacielos, carreteras desbordadas de autos e innumerables peatones recorriendo sus veredas o comprando en sus comercios. Sin embargo, pocas veces nos detenemos a evocar la vida de aquellos que la habitan. Si examinamos con cuidado la imagen de postal que hemos creado notaremos no solo la presencia de los individuos que conforman la sustancia viva de la metrópoli, sino veremos que su naturaleza diversa también crea una serie de encuentros y desencuentros que son una parte esencial de lo que llamamos ‘ciudad’. Es por esto que consideramos primordial enfocar la parte inicial de nuestro estudio en definir el concepto de ‘urbe’ no desde sus cualidades físicas, sino desde la complejidad de las relaciones que tejen sus residentes.

1.1. Polis, urbs y cotidianeidad

Según la ONU-Hábitat³

Las ciudades son los lugares donde las personas pueden satisfacer sus necesidades básicas y a la vez encontrar bienes públicos esenciales. Las ambiciones, las aspiraciones y otros aspectos intangibles de la existencia humana también se materializan en las urbes, las cuales

³ Es un «organismo de las Naciones Unidas [...] [que] trabaja con organizaciones [...] incluidas todas las esferas de gobierno, la sociedad civil y el sector privado, para colaborar en el establecimiento, gestión, planificación y financiación del desarrollo urbano sostenible» (United Nations Human Settlements Programme, 2012, s/p).



ofrecen aportes tanto para la contención como para la felicidad de sus habitantes y el bienestar colectivo, y busca que cada ciudadano pueda aumentar sus chances de prosperar. Los espacios públicos y las calles son [...] áreas multifuncionales en las que se produce la interacción social, el intercambio económico y la manifestación cultural para una gran diversidad de actores (Gehl y Svarre, 2013, p.14).

Con respecto a este concepto, podemos apreciar una noción de ‘ciudad’ más bien genérica, pero que ilustra de forma sencilla todos los elementos que la componen. Sin embargo, cuando hablamos de lo urbano, la antropología aborda con interés el estudio de las **interacciones sociales** y, por tanto, de los espacios donde la vida le da significado a la metrópoli. Es desde esta mirada que el análisis de una urbe se complejiza, como afirma Néstor García Canclini, los componentes de la diversidad sociocultural aparecen como uno de los asuntos más «desestructuradores» de la modelización clásica. En consecuencia, definir este concepto resulta un desafío debido a la variedad histórica de lo urbano, la que incluye a las ciudades industriales, administrativas, turísticas, puertos y, capitales políticas y de servicios. Esta diversidad dificulta precisar la naturaleza de las grandes metrópolis que no se ajustan a las caracterizaciones anteriores (1996, p.9). Es por esto que la resignificación de su uso a lo largo de la historia ha transformando y diversificado el modo de vida de sus habitantes.

De la misma manera, propuestas como la del sociólogo Manuel Castells sostienen que «La convivencia de los diversos procesos de transición y transformación de la ciudad, ya sean históricos, industriales o sociales, en la actualidad generan una heterogeneidad multitemporal en la que ocurren procesos de hibridación, conflictos y transacciones interculturales muy densas» (1999, p.9). Aunque una metrópoli se constituye y muta bajo diversas circunstancias históricas —pues el pasado da forma al presente y es capaz de moldear la identidad de sus pobladores— resulta primordial tener en cuenta también que esta se concibe desde la complejidad de la «red entrañable de relaciones que se tejen entre la gente y el espacio, el que a su vez sirve como un escenario donde tiene lugar la vida de quienes lo habitan temporal o permanentemente» (Delgado, 2007, p.3).

Asimismo, para estructurar este estudio es importante comprender lo urbano desde:

dos dimensiones la **polis** y la **urbs**. La primera correspondería a la ciudad concebida, diseñada y proyectada por los diferentes órganos: políticos, arquitectos, urbanistas, etc., mientras que la segunda sería la ciudad practicada, usada, paseada [...] [ambas] estarían en



relativa disputa, ejerciendo la polis un continuo intento de control para someter e imponerse a la urbs, al que esta se resiste debido a sus propias características intrínsecas, es habitual que esta resistencia motive a la «urbs» a cambiar en formas insólitas (Escobar, 2001, p.201).

En este contexto, una metrópoli es el espacio físico en el que conviven la polis y la urbs, por lo tanto, las nuevas formas que ella desarrolla pueden entenderse como el resultado de la pugna entre las normas impuestas por las autoridades (polis) y el accionar de nuevos movimientos culturales que retan lo establecido (urbs). A pesar de que una metrópoli parece ignorar estas rivalidades, las que son confundidas

con la de la naturaleza propia de las circunstancias de lo inesperado, [...] temporal o circunstancial en los hechos de la vida social [...] no es indiferente a todas las diferencias, ya que precisamente las reúne. En este sentido, la ciudad construye, libera y aporta la esencia de las relaciones sociales: la existencia recíproca y la manifestación de las diferencias procedentes de los conflictos o que llevan a los conflictos. ¿No será ésta la razón y el sentido de este delirio racional que es la ciudad [...]? (Lefebvre, 1972, p.48).

En este aspecto, el filósofo y sociólogo Henri Lefebvre observa cómo la necesidad de la racionalización y conceptualización de lo urbano puede también mutar o cambiar cuando lo inesperado o circunstancial de los hechos de la vida rompen con las estructuras establecidas. Por esta razón, explicar el proceso social que fundamenta la organización del espacio no se reduce a situar el fenómeno urbano en su contexto espacial, sino a resignificar lo simbólico desde lo cotidiano.

Asimismo, el geógrafo urbanista Jordi Borja aporta una importante visión a esta construcción teórica al señalar que la ciudad no es otra cosa que el **espacio público**, lo que a su vez no se debe entender solamente como calles, plazas, parques o zonas de encuentro, sino como las interacciones entre los habitantes y el poder a través del uso colectivo, de «la apropiación progresiva de la gente que permiten el paseo y el encuentro, que ordenan cada zona de la ciudad y le dan sentido, que son el ámbito físico de la expresión colectiva y de la diversidad social y cultural» (2011, p.36). Es decir, el espacio público es un elemento esencial del urbanismo y se refleja en la ciudadanía y la cultura. Una localidad se crea en términos físicos, simbólicos y políticos, en ella la red de interacciones que se instaura entre sus pobladores construye el concepto de metrópoli.

Antes de seguir, es necesario tener en cuenta un elemento fundamental para la confección de este concepto, lo **cotidiano**, término utilizado por Michel de Certeau para visibilizar el



cuerpo⁴ y, cómo este construye y graba en los lugares una herencia mediante la que se edifica la historia desde prácticas periódicas que no solo se ejecutan desde la norma a la que están sujetas los lugares habitados, sino que ocurren en contra de los preceptos; o, en palabras De Certeau, «El fenómeno del impulso libidinal⁵ versus la norma cultural» (2000, p. 92). En el territorio de las prácticas culturales surgen indicios del pasado en los que los sistemas de representación y procesos de producción ya no aparecen como cuadros normativos sino como herramientas para la satisfacción de nuevos deseos que muchas veces se superponen a la imposición de la distribución socio-espacial, en otras palabras, nuestra intención no es negar las prácticas que se ejecutan bajo la norma cultural, pero si evidenciar cómo las «travesuras y ardides» de lo cotidiano dan lugar a otros deseos que son especialmente incompatibles con lo establecido (De Certeau, 2000, p.47).

Por otro lado, es importante no confundir lo cotidiano con los rituales tradicionales, pues estas prácticas siguen una norma. Aquí, nos referimos a esas actividades ordinarias que, aunque evocan la memoria biológica o costumbre del pasado, se entienden también como «Acciones del trabajo a la velada de la cocina, a las leyendas y a los chismorreos, de la astucia de la historia vivida a las de la historia cotidiana» (De Certeau, 2000, p.89). El juego de lo habitual visibiliza espacios que además son parte entrañable de la urbe.

Así también, encontramos pertinente referir la reflexión teórica del sociólogo Emilio Duhau y la antropóloga, Angelica Giglia, quienes sostienen que

La relación que existe entre lo que proponemos llamar **orden social-espacial** de la metrópoli y la diversidad de la experiencia metropolitana asociada a dicho orden [...] no se trata de postular una relación mecánica o determinista entre la organización del espacio y las prácticas urbanas, pero sí de resaltar y razonar sobre los nexos existentes entre estas dos dimensiones de la realidad metropolitana (2008, p.21).

A pesar de todos los enfoques expuestos, conceptualizar la idea de ciudad continúa siendo un reto que está directamente relacionado con su naturaleza diversa y versátil. Sin embargo,

⁴ «El cuerpo como una realidad social, fruto de una construcción histórica y producto de representaciones culturales» (Fassin, 2003, p.49).

⁵ El impulso o pulsión es «un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma [...] las tendencias libidinales y agresivas existen [...] [y] no son otra cosa que motivos de acción, es decir intenciones plenamente formadas y lingüísticamente interpretadas, a las que los mecanismos de defensa han negado el acceso a la conciencia» (De la Puente, 2011, p.204-207).



para desarrollar este estudio podemos definirla como un sitio en el que se tejen relaciones diversas en varias dimensiones, desde la gente hacia el lugar y viceversa; como una zona donde no siempre hay vínculos mecánicos o deterministas, sino, que estos se manifiestan en lo cotidiano, ordinario e, incluso, extraordinario; donde además existen nexos de realidad entre los que se construyen lazos esenciales para coexistir.

1.2. La complejidad de lo patrimonial

Para analizar las nociones de patrimonio que se han creado en torno a la idea de ‘ciudad’, encontramos necesario visibilizar el contexto característico de la urbe que analizaremos en esta investigación: Cuenca, una localidad latinoamericana con un origen histórico y cultural particular⁶. Es importante tener en cuenta estas singularidades pues no es lo mismo referirnos a esta urbe con las mismas nociones que usamos para comprender metrópolis como Nueva York o Brasilia. Con esto en mente, es pertinente revisar la construcción teórica propuesta por el filósofo y semiólogo Armando Silva, quien sostiene que, para identificar aquello que se considera patrimonio debemos relacionar

el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias [...] dentro de su intercomunicación social, [pues] la ciudad también es un escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas escrituras [...] Cada ciudad tiene su propio estilo. [...] y representación. [...] [es por esto que] lo físico produce efectos en lo simbólico [...] y que las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio (2006, p.13).

Resulta imposible negar que el fenómeno de selección de los productos culturales que se consideran patrimonio los transforma y ellos a su vez transfiguran la concepción que se crea del espacio. Esto quiere decir que las nociones elegidas por algunos ciudadanos alterarán la forma en la que la ciudad será percibida por el resto de la sociedad que habita en ella. Es importante reconocer que este proceso deliberado de fabricación del patrimonio privilegia algunas interpretaciones o nociones sobre otras. Es por esto que, en cierto modo, lo que se crea

no sólo produce efectos en la percepción, sino que [...] exige cierto tipo de expresión en sus calles y en su entorno cotidiano [...] unas condiciones físicas naturales y [...] construidas;

⁶ Véase el apartado «De Guapondelig a Cuenca» del Capítulo III (pág. 53).



por unos usos sociales: por unas modalidades de expresión: por un tipo especial de ciudadanos en relación con las de otros contextos, nacionales, continentales o internacionales; una ciudad hace una mentalidad urbana que le es propia (Silva, 2006, p.14).

y que define el modo en el que los habitantes de una urbe se relacionan e identifican con el espacio y la gente que en ella habita. En consecuencia, los procesos de reconocimiento y legitimación del patrimonio, como afirma el historiador Enrique Florescano, no existen *per se*, sino se adquieren, pues se trata de «una construcción histórica, una concepción y una representación que se crea a través de un proceso en el que intervienen tanto los distintos intereses de las clases y grupos sociales que integran a la nación, como las diferencias históricas y políticas que oponen a los países» (1993, p.10). Es por esto que la noción de patrimonio se configura desde una mirada artificial que exalta ciertos símbolos históricos, culturales, políticos y sociales para imponer y erigir una idea particular de sociedad.

Es importante resaltar que, como explica el antropólogo Llorenç Prats, el concepto de patrimonio

es entendido como todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independiente de su interés utilitario, asociado a los procesos sociales que consisten en la legitimación de unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad (de sacralidad si se le prefiere llamar así) extra culturales, esenciales y por tanto inmutables, el patrimonio cultural es una invención y una construcción social al mismo tiempo, que a su vez depende de valores hegemónicos de una sociedad determinada en un momento dado (1998, p.64).

Por tanto, no podemos dejar de mencionar que todo lo que hemos designado bajo esta etiqueta es el «producto de una serie de dinámicas tendentes a la formalización y ‘sacralización’ de determinados elementos» (Beck, 1998,p.6), con los que no solo se construye la idea de herencia, sino que además se edifica la identidad de una nación y su reproducción cultural.

En este contexto, es inevitable cuestionar los procesos con los que se ha desarrollado la identidad nacional y cultural de los países latinoamericanos. Es importante reconocer que el proceso de construcción de lo patrimonial parece más bien artificial y discrepa, como sugiere Silva, con la idea de que

La ciudad aparece como una red simbólica en permanente construcción y expansión [...] [esta] se parece a sus creadores y estos son hechos por [...] [ella]. Lo que [...] [las diferencia]



no es tanto su capacidad arquitectónica [...] cuanto más bien los símbolos que sobre ella construyen sus propios moradores. Y el símbolo cambia como cambian las fantasías que una colectividad despliega para hacer suya la urbanización de una ciudad (2006, p.14-15).

Así y teniendo en mente que la identidad es el soporte del patrimonio, debemos aclarar que esta puede ser de cualquier tipo, pero es también ella misma una construcción social, un hecho dinámico que incluso podría coexistir en diversas versiones. Por este motivo, generalizar y preponderar identidades y patrimonios podría reforzar y problematizar la aparición de nuevas identidades y hechos culturales contemporáneos, con el riesgo de ser calificados como ilegítimos o menos relevantes porque no participan de las construcciones simbólicas que representen prototipos legítimos de referentes culturales históricos con el posible riesgo de afectar a toda forma de visión social en el mismo espacio patrimonial que podría desvalorizar el mismo patrimonio..

Antes de finalizar, es importante mencionar que en las ciudades que tienen menciones patrimoniales, como la de nuestra investigación, se delimita el espacio fraccionándolo en centro y periferia. Para comprender mejor las implicaciones de esto, creemos apropiado recordar que acciones como esta crean «El hecho de que cualquier punto pueda ser tomado como centro, es lo que caracteriza al espacio-tiempo urbano. La centralidad no es indiferente a aquello que reúne, al contrario, necesita un contenido» (Harvey, 2013, p.42).

En otras palabras, la noción de centro se construye desde el significado que la urbe y el que la ciudadanía le otorga. La centralidad de la ciudad no existe *per se*, sino que es el lugar que reúne contenido significativo para sus habitantes y para sí misma, por lo tanto, es fundamental con respecto a otros sectores determinar que el centro reúne todo aquello que caracteriza en espacio y tiempo al sentir urbano y su identidad en términos generales.

2. Culturas urbanas

Una urbe está habitada por individuos cuya diversidad resulta difícil de catalogar, aunque pareciera que una estadística demográfica basta para representarlos, la singularidad



de cada ciudadano pueden ser entendida y complejizada desde diferentes aspectos como edad, género, sexo o situación académica, laboral, religiosa, étnica, socio-económica, y más (mucho más). Comprender a cada habitante del espacio urbano es una tarea incompleta e interminable. En lo que respecta a la población joven, el desafío es igualmente arduo, es por esto que para entender el fenómeno de las juventudes y sus culturas —que podrían ajustarse a diferentes categorías de reconocimiento— proponemos enfocarnos en visiones teórico-conceptuales que profundizan sobre identidad, tribalización y, en ese respecto, hip-hop.

2.1. La tribalización de la población urbana

En primer lugar, creemos importante reconocer el «proceso de tribalización de la sociedad moderna, donde situamos la aparición de las denominadas “tribus urbanas” como nuevas expresiones de subjetividad en la juventud» (Maffesoli, 1990, p.5). Es en el contexto de este fenómeno que analizaremos la emergencia de nuevos movimientos culturales en el ámbito metropolitano, esto con el objetivo de desmitificar el estigma y etiquetas perniciosas que el orden hegemónico ha colocado sobre ellas, designándolas como situaciones problemáticas que escapan al control normativo o, incluso, como fuente de peligro y riesgo para el ordenamiento social.

Desde la tribalización se fabrican cuestiones relacionadas con la sociabilidad que pueden ser entendidas como la edificación de relaciones y redes de amistad entre individuos pertenecientes a un mismo grupo u organización, quienes construyen lealtades fuertes iguales a las que se observan en agrupaciones juveniles (como la cultura hip-hop que aquí investigamos).

La aparición de estas cuadrillas puede entenderse como «alternativa a los procesos de racionalidad⁷ asociados a los [...] de industrialización que han afectado y transformado las relaciones de sociabilidad [...] [y] han alterado a la construcción social y política de

⁷ «Max Weber señalaba que lo que caracteriza a la sociedad moderna es el proceso de racionalización que se da en ésta, la razón como un todo único, la cual se manifiesta preferentemente, en la emergencia de la ciencia como única generadora de conocimiento, o como el gran meta relato, en conjunto con la aparición de la secularización, la burocracia y del capitalismo» (Giddens, 1971, p.27).



comunidad [...] [desplazando] las formas de relaciones sociales más afectivas que integran al individuo a la comunidad» (Giddens⁸, 1971, p.27). En otras palabras, la tribalización se origina como respuesta a uno de los procesos posmodernos de privilegiar y promover la individualidad sobre la comunidad y las singularidades sociales que *ser* individual significa, como «satisfacer el placer y la necesidad, una virtud sin esencia y seguir los impulsos del corazón» como son descritos por el filósofo Jean Hyppolite (Boyé,s/f) por ello este proceso conduce necesariamente a la construcción de un ciudadano que prima la autonomía individual por sobre lo comunitario y afectivo.

Podríamos decir que la posmodernidad ha provocado la desintegración de la comunidad y, por ende, ha establecido rupturas de las relaciones de esta naturaleza. Como consecuencia, a lo largo de la historia de las urbes, los espacios culturales locales construidos de forma colectiva se han modificado desequilibrando antiguas formas establecidas de identidad y cultura, las que se han reemplazado por nuevos espacios que se caracterizan porque propician el predominio de una cultura global que es acorde al ideal social hegemónico. A pesar y como resultado de este fenómeno, emergen en la segunda mitad del siglo XX, micro culturas nuevas sociedades o tribus urbanas que alteran el orden social preestablecido por la evolución tradicional e histórica de las ciudades y acaban reconstituyéndola «en nuevas formas de culturas urbanas, en algunos casos contestatarias y resistentes a la cultura dominante» (Ganter y Zarzuri, 1999, p.5).

2.2. Culturas urbanas una forma de identidad y juventud

Para comprender el término ‘culturas urbanas’ debemos tener en cuenta que las transformaciones de los procesos culturales recientes no pueden entenderse si se examinan en una sola extensión, pues estos responden a las singularidades de cada país, dependen de

⁸ En esta cita, Anthony Giddens comenta el trabajo del sociólogo y filósofo Émile Durkheim con respecto al capitalismo y la teoría social contemporánea.



estructuras económicas y cambios en los hábitos de consumo, acceso e interacción de los sujetos sociales transnacionales quienes, además, reproducen y adaptan la cultura a sus expresiones sociales y de convivencia cotidianas.

Por ello se debe hablar, en primer lugar, de contracultura, una expresión marginal o nueva que se caracteriza como «una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional» (Agustín, 2004, p.129) y generan sus propios medios, lenguaje, actitudes, entre otros, de manera inconsciente (Rentería, 2000, p.4). Esta cuestiona todos los métodos autoritarios y coercitivos existentes, por ello «se opone a toda forma de convención social o de conservadurismo, a todo lo establecido que permanece inmutable o incambiable» (Villareal, 2000, p.23).

Si afirmamos que una cultura urbana es «un producto humano resultado de hechos adaptativos, trasformativos y creativos de los entornos geográficos e históricos de las personas o grupos humanos, como tal nos encontramos siempre involucrados en particulares sistemas de relacionamiento social, de producción de significados y sentidos de alguna manera compartidos» (Cerbino, et al, 2001, p.16). Es por esto que los movimientos culturales en oposición al hegemónico pueden tomar el nombre de contracultura si se oponen a los valores de la sociedad dominante. Además, es importante notar que «la resistencia está muy vinculada a la historia del individuo que lucha por no ser sometido totalmente a una cultura ajena, no sólo desde el punto de vista individual sino también desde el punto de vista político hasta alcanzar su liberación y reconocimiento» (Unda, et al, 2014, p.44). Existen dos factores importantes para la comprender de la resistencia cultural: minoría étnica y/o la condición racial, y la de clase. Esto demuestra que la contracultura existe siempre en el contexto de sistemas culturales determinados por la relación dominante-dominado (lucha de poder).

En el caso de nuestro estudio, la oposición la ejerce la población joven en detrimento de la corriente cultural hegemónica, pero para ello es pertinente referir el termino joven:

Podemos afirmar que ser joven no es cuestión de edad, no es cuestión de dependencia no es cuestión de «maquillajes» o apariencia. Queda solo el juicio de cada uno sobre sí mismo. Tal vez el mayor problema radica en la ambivalencia del



termino joven que puede ser empleado sea como adjetivo — «un ser joven» —, y sea como sustantivo un joven (Cerbino, et al, 2001, p.21).

Por lo tanto, son los ‘jóvenes’ los que, por lo general, se resisten a los preceptos culturales hegemónicos y generan así nuevas alternativas desde el enfoque social-urbano que puede servir de referencia para la definición de culturas urbanas. Es por esto que, «Tomando como marco global de referencia las teorías de la identidad social, del interaccionismo simbólico y del construccionismo social, el concepto de identidad social urbana integra aportaciones propias de la psicología ambiental que toman en consideración aspectos simbólicos y sociales del espacio» (Valera y Pol, 1994, p.5).

La cultura urbana juvenil se debe entender desde la identidad como la necesidad de sentirse reconocido y conectado con el sistema social existente. Es importante no concebir el concepto de juventud como un estado transitorio de la vida, sino como una categoría que parte de quienes la ejercen, pero que puede igualmente ser practicada en la adultez. Ser lozano no está condicionado por un estado biológico o de edad, sino que se ejercita en el modo de vestir, comer, o de producir y consumir cultura. En el contexto de este estudio, las culturas urbanas resignifican los espacios de la ciudad y se apropian de ella desde la cultura para redefinir la metrópoli contemporánea.

A continuación, describimos las técnicas que aplicamos en el trabajo etnográfico que elaboramos desde julio del 2016 hasta mayo del 2018. La metodología que hemos elegido consiste en procesos propios de la antropología —como notas de campo, observación participante y flotante, que han desencadenado en conversaciones casuales y amistades—. Estas han sido seleccionadas para aproximarse y contactarse apropiada y directamente con la realidad de las culturas urbanas y el patrimonio de la ciudad de Cuenca, esto con el objetivo de evidenciar y analizar las percepciones que hemos generado en su torno, las tensiones que se pueden crear cuando una cultura nueva irrumpe en un sitio altamente reglamentado, y prácticas que el hip-hop realiza en estos espacios.

3. Herramientas de investigación

3.1. Notas de campo, descripción densa, observación participante y observación flotante



La **observación participante** fue propuesta por el antropólogo Bronisław Kasper Malinowski en 1930 como un método etnográfico⁹ que consiste en movilizarse al lugar donde ocurren los sucesos que se estudian para experimentar de primera mano su realidad. Asimismo, Catherine Marshall y Gretchen B. Rossman aclaran que esta consiste en «la descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos en el escenario social elegido para ser estudiado» (1989, p.79), mientras Victor Demunck y Elisa Sobo se refieren a ella como el primer método usado por los antropólogos cuando se realiza trabajo de campo (1998, p. 82). Este involucra el desarrollo de una «mirada activa, una memoria cada vez mejor, entrevistas informales, escribir notas de campo detalladas, y, tal vez lo más importante, paciencia» (Dewalt, 2002, p.7).

Por su parte, las **notas de campo** intentan capturar los procesos y las singularidades del entorno social de forma integral. Ellas registran lo que el investigador considera relevante para la prefigurada irrigación de problemas (Hammersley y Atkinson, 2001, p.193). Es importante precisar que las notas se deben apuntar en un diario de campo como una **descripción densa** en la que se contextualicen los eventos sociales observados y se representan detalladamente los elementos involucrados en las acciones citadas, esto con el objetivo provocar emociones en el lector y así grabar en su memoria un registro lo más fiel y verás posible de un evento. Un caso ejemplar de la aplicación de este método es uno de los trabajos más conocidos de Clifort Geertz, «La interpretación de las culturas» (1997), en el que reflexiona sobre conceptos como ‘cultura’ o ‘conducta’ a partir de la observación y análisis de las riñas de gallos en Bali.

⁹ El término ‘método etnográfico’ incluye técnicas de naturaleza cualitativa de recolección de datos tales como entrevistas, observación y análisis de documentos.



Por otra parte, la **observación participante**

es una técnica de investigación empírica diseñada para trabajar directamente sobre el terreno, sobre el lugar en el que se desenvuelve la vida real [...] Observar desde la participación implica, al menos, dos ejercicios: el de la participación y el de la observación. Aun cuando nos esforcemos en ir discriminando ejercicios y explicando su sentido, en realidad, lo que caracteriza hondamente a la observación participante es la estrecha unidad de sus componentes. Su objetivo es acumular un corpus de información etnográfica que facilite la elaboración de conocimiento sociológico o antropológico sobre un problema de alguna de las ciencias humanas o sociales. Tal objetivo se alcanza desde la peculiar vivencia de la experiencia de campo. Esa es la base de su peculiaridad (Sanmartín, 2003, p.51-52).

Aunque nuestra aproximación a estas técnicas puede estar condicionada por numerosos factores personales, emocionales y culturales (Geertz, 1973, p.15), la metodología antropológica obliga a distanciarse del objeto de estudio, a la par que impone la objetividad y la relatividad en el análisis, para lograr una consideración técnica y desapasionada de los discursos procedentes de los distintos agentes involucrados.

Aunque la etnografía clásica y trabajo de campo son fundamentales para una investigación, no se puede dejar de lado las limitaciones involucradas en el desarrollo de las observaciones que se realizan como una herramienta de recolección de datos. Con respecto a esto, Kathleen Dewalt y Billie Dewalt manifiestan que los investigadores masculinos y femeninos tienen acceso a diferentes tipos de información, puesto que convienen con personas, escenarios y cuerpos de conocimientos desiguales (2002, p.71). En otras palabras, la observación participante está dirigida por un humano que sirve como instrumento de recolección de datos, es él o ella quien debe entender cómo su edad, género, etnia, situación socio-económica, aproximación teórica, entre otros, puede afectar la observación análisis e interpretación.

Antes de finalizar es importante pormenorizar la **observación flotante**, que es otro elemento útil previo a la observación participante porque su objetivo es «no enfocar la atención en un objeto preciso, sino dejarla flotar para que no haya filtro [...] [ni] a priori, hasta que aparezcan algunos puntos de referencia y de convergencia en los que uno llegue a encontrar ciertas reglas subyacentes» (Pettonnet, 1982, p.37). Para usar esta técnica adecuadamente se debe tener en cuenta lo que el antropólogo Marc Augé ha llamado los no lugares, un



espacio del anonimato [...] del aquí y el ahora [...] [que sirve para describir] lo que [se] observa o lo que oye en ese mismo momento. Siempre podremos interrogarnos más tarde acerca de la calidad de su observación y acerca de las intenciones, los prejuicios o los otros factores que condicionan la producción de su texto: queda el hecho de que toda etnología supone un testigo directo de una actualidad presente. El antropólogo teórico que recurre a otros testimonios y a otros ámbitos diferentes del suyo tiene acceso a testimonios de etnólogos, no a fuentes indirectas que él se esforzaría por interpretar (1992, p.8).

La inmensa y rica bibliografía de los estudios etnográficos realizados en todas partes del mundo sirve como testimonio de la fecundidad de la observación participante y de su capacidad para propiciar una comprensión más amplia de la condición humana.

3.2. Entrevista semiestructurada y encuesta

Otro de los métodos a los que recurrimos en el desarrollo de este estudio fue la entrevista, la que, en palabras de Ricardo Sanmartín, es «una de las principales técnicas de la investigación antropológica que se funda en la experiencia del trabajo de campo. No se trata, por tanto, de una reflexión sobre la aplicación aislada de una técnica al margen del conjunto de otras técnicas, estrategias o procedimientos de investigación» (2003, p.79).

Por su necesidad y pertinencia para recolectar información, en esta investigación recurrimos a la entrevista semiestructurada y la encuesta¹⁰. Es importante aclarar que, sobre todo, participamos de conversaciones casuales que fueron la principal fuente de datos y la que más enriqueció este estudio, pues

El sentido de la vida social se expresa particularmente a través de discursos que emergen constantemente en la vida diaria, de manera informal por comentarios, anécdotas, términos de trato y conversaciones. Los investigadores sociales han transformado y reunido varias de estas instancias en un artefacto técnico. La entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree (Spradley, 1979, p.9).

En este sentido, es importante crear una situación en la que una persona (el investigador-entrevistador) pueda obtener información sobre algo a través de la interrogación a una segunda (entrevistado o informante). Esta indagación suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción, y a los valores o conductas ideales (Guber, 2001, p.30).

¹⁰ Para examinar un ejemplo de cada una véase el Anexo 2 (pág. 103).



Bajo estos enunciados teóricos comenzamos el trabajo de campo de la investigación cuyo objetivo general fue intentar comprender **¿qué interacciones, percepciones y tensiones ha provocado la presencia del colectivo de hip-hop en el espacio público del Parque Calderón de la ciudad de Cuenca?** Inicialmente nos propusimos estructurar esta investigación en base a los siguientes objetivos:

1. Analizar cómo la presencia del colectivo de hip-hop ha modificado el uso tradicional del espacio público.
2. Establecer cómo se relacionan los grupos tradicionales con el colectivo de hip-hop y las tensiones que genera esta convivencia.
3. Conocer los estereotipos que se forman con respecto a la comunidad hip-hop desde el espacio público y los usuarios del Parque.

Como suele suceder en algunos estudios de esta naturaleza, el trabajo de campo y la reflexión teórica, nos permitieron vislumbrar que el verdadero gollete de este estudio no estaba en las percepciones y supuestas tensiones que se podrían generar entre los diferentes ciudadanos que usan el Parque Calderón (permanentemente¹¹ y ocasionalmente¹²) y los miembros de la cultura hip-hop, sino en las que ocurren entre estos jóvenes y las normas impuestas por el gobierno local que además despertó otras incógnitas y esclareció otras, replanteado nuevos objetivos como:

1. Comprender cómo y porqué los habitantes jóvenes de una ciudad ocupan ciertas zonas y bajo qué medidas las resignifican.
2. Analizar cómo su presencia se articula o no con la construcción política, simbólica y, sobre todo, social de los espacios que ocupan.

¹¹ Consideramos a las personas que habitan la plaza permanentemente como aquellas que, utilizan este parque como lugar de trabajo o lugar recurrente de visita como los jubilados. Entre ellos están; lustradores de zapatos, fotógrafos, vendedores de helado, además de los chicos que bailan *break dance*.

¹² Consideramos a las personas que usa el parque ocasionalmente como aquellas que lo cruzan de camino a su casa, trabajo o lo usan como referencia de su vida cotidiana e incluso como referencia casual cuando visitan el centro de la ciudad.



3. Establecer cómo conviven las actividades propias de la cultura hip-hop con las normas aplicadas a los usos de los espacios públicos por el gobierno administrativo en una localidad patrimonial.
4. Contribuir a la comprensión de las prácticas culturales juveniles del movimiento hip-hop para transformar las visiones dicotómicas de dicha cultura.

Con ello, decidimos seguir este nuevo camino, pues no se alejaba del planteamiento original, sino que se trataba de un nuevo enfoque a la misma temática. Tomamos esta decisión al momento de analizar los datos arrojados por la encuesta¹³. Estos revelaron que el 92% de los usuarios permanentes consideran a los *b-boys* y *b-girls* que usan la glorieta como: un grupo que le da un uso práctico al Parque; o como un colectivo que como muchos otros le da vida. Por otro lado, el 8% dijo no tener ninguna opinión al respecto. Por otra parte, el 67% de los usuarios ocasionales consideran que este grupo es igual a cualquier otro; el 13% dijo que se trataba de una agrupación que hace deporte; mientras el 7% comentó que ese no era su lugar; el 5% dijo que no conocía del tema; el 4% que todos tienen el mismo derecho de uso; el 2% que todos deben apropiarse de los espacios públicos o que su presencia ameniza el parque. Se puede observar que, los usuarios permanentes y ocasionales del parque coinciden en su percepción: los miembros de la comunidad hip-hop le dan vida a este sitio cuando lo usan.

Fue entonces cuando decidimos concentrarnos en el análisis de las conversaciones casuales que habíamos tenido con los *b-boys* y *b-girls* que habitan el parque. Gracias a ello descubrimos que la aplicación de las normas políticas de la ciudad era aprensiva, pues, se requiere un permiso de uso del espacio público, el que se otorga desde la oficina de la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales, instancia que se había creado desde la declaratoria de 1999 con el fin de salvaguardar el patrimonio tangible e intangible de la ciudad (tema que abordamos con mayor amplitud y profundidad en el Capítulo III).

Por este motivo, re direccionamos nuestros objetivos para comprender que tan efectivas son las actividades que realizan los jóvenes de la cultura urbana del hip-hop a la hora de

¹³ El universo que arrojó los resultados presentados se constituye de 508 encuestados de entre 18 a 76 años (51% de mujeres y 49% de hombres).



apropiarse del espacio público; y qué relaciones o tensiones ocurren en su producción de cultura durante esta apropiación de la ciudad contemporánea.

Esta reestructuración fue un proceso necesario que nos permitió repensar muchos supuestos que habían dirigido nuestro accionar como investigadores. En este sentido es primordial reconocer que

Un investigador social difícilmente entendería una acción sin comprender los términos en que los que se caracterizan sus protagonistas. En este sentido los protagonistas son informantes privilegiados pues sólo ellos pueden dar cuenta de lo que piensan, sienten, dicen y hacen con respecto a los eventos que los involucran (Guber, 2001, p.12)

Una vez concluido este proceso, nos embarcamos en una ardua investigación. Es importante reconocer que el trabajo de campo y la observación fueron un eje fundamental en este estudio pues es en

estos dos elementos donde se apoya el investigador para estudiar una realidad, conocer sus necesidades y problematizarla. El «trabajo de campo [...] tiene como eje fundamental la observación, pues éste es el instrumento por excelencia para aprehender “la totalidad de lo social que se manifiesta en la experiencia¹⁴» (De Tezanos, 2002, p.2). Deseamos mencionar que el trabajo etnográfico que alimenta esta investigación también se nutrió de la invaluable información de archivo y video que fue obtenida gracias al aporte de los jóvenes del colectivo Wasy-Style: Boris Ortega, Franco Cabrera y Martín Arévalo, quienes no solo confiaron en esta investigación, sino que participaron inmensamente en su construcción.

¹⁴ Araceli de Tezanos cita a Lévi-Straus en su texto «Una etnografía de la etnografía».



4. De la teoría a la práctica, el proceso de la investigación

Esta indagación comenzó el julio del 2016 con una primera fase en la que recurrimos a la observación flotante. Durante varios meses visitamos distintas partes del Parque a diferentes horas del día con el objetivo de observar y familiarizarnos con el entorno. Esta práctica nos permitió seleccionar a los sujetos con los que colaboraríamos para desarrollar este estudio. Por un lado, estaban los usuarios permanentes del parque: grupos de jubilados, fotógrafos, vendedores de helado y betuneros; por otro, estaban los usuarios ocasionales. Después de establecer esta categorización realizamos una encuesta para explorar sus percepciones sobre el parque y los muchachos que practican *break dance*, esto con la intención de contextualizar sus impresiones y las relaciones que existían entre ellos. Como ya mencionamos antes, los resultados que obtuvimos nos ayudaron a reorientar este estudio, fue así que dirigimos nuestra atención a analizar las tensiones que existen entre la comunidad hip-hop y la ciudad como espacio público sujeto a normas de uso.

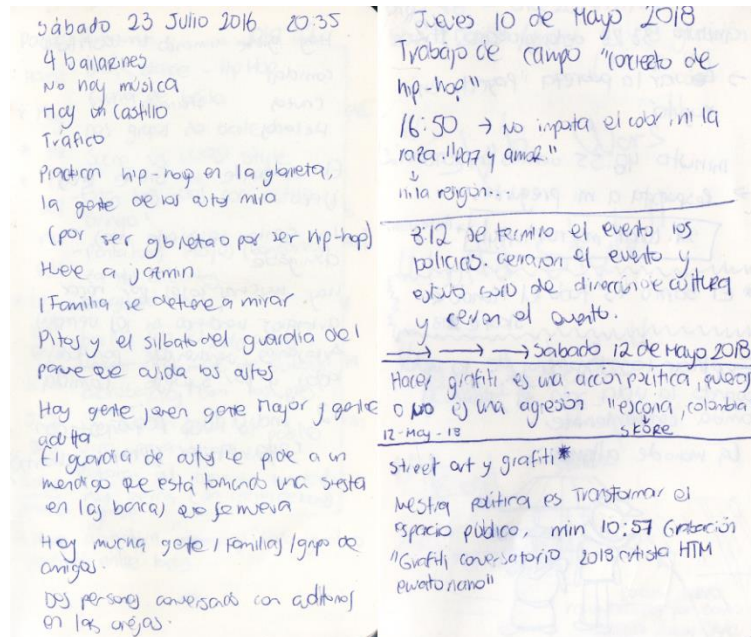
Durante la segunda fase iniciamos la observación participante, esta fue dividida en dos procesos. Por una parte, nos involucramos con algunos miembros de la comunidad hip-hop cuencana, quienes nos ayudaron a desarrollar este estudio; por otra parte, iniciamos una extensa investigación bibliográfica que nos permitió comprender qué es lo patrimonial y cómo este concepto se materializa en un marco legal creado por el gobierno local. Es importante mencionar que durante esta fase desarrollamos y aplicamos entrevistas semiestructuradas¹⁵ a los muchachos que son los protagonistas de nuestra investigación y a los jubilados¹⁶ que usan el parque. Esto para comprender qué es lo patrimonial, no solo desde el archivo sino también desde la mirada de quienes han vivido los cambios que esto ha traído a la configuración del espacio público.

¹⁵ Véase en el apartado de Anexos 2: «Ejemplo de entrevista semiestructurada» (pág. 103).

¹⁶ Decidimos entrevistar a los jubilados para construir la mira de la ciudad y el patrimonio desde aquellos que conocen el parque y además según la encuesta realizada anteriormente, son el único grupo considerado como legítimo en su presencia por todos los encuestados.



Las entrevistas significaron un primer acercamiento que, posteriormente, nos permitió entablar conversaciones casuales y amistosas en las que obtuvimos información privilegiada, la que fue registrada, como se ve a continuación, en nuestro diario de campo.



Ejemplo de diario de campo 2016-2018 [registro de la autora]

Gracias a las relaciones que construimos durante este proceso pudimos inmiscuirnos y participar en varios acontecimientos que ocurren en la ciudad, esto con el objetivo de abordar el tema de patrimonio desde varias experiencias que nos permitieron estructurar el debate entre la ciudad y las culturas urbanas, entre el mundo del hip-hop y la construcción patrimonial de la ciudad.

A continuación, presentamos un apartado que ilustre las prácticas atribuidas a la cultura de hip hop para identificar en los próximos capítulos los términos y acciones de la cultura urbana en esta investigación.



5. Hip-hop para principiantes

Antes de embarcarnos en el análisis del hip-hop cuencano, creemos importante explicar las características de los elementos constitutivos de esta cultura urbana. Aunque el *break dance* es foco fundamental de nuestra investigación, resulta necesario contextualizarlo en torno a otros componentes esenciales de este movimiento, los que también mencionaremos a lo largo de este texto.

El hip-hop ha sido definido por los jóvenes que participan en él —en el artículo «Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique»— como «el conjunto de expresiones y significaciones artístico-contestatorias que toman lugar en el espacio urbano para explicitar públicamente sueños, ideales, y descontentos sociales propios de las condiciones socioculturales en que se mueven sus ejecutores» (Moranga y Solorzano, 2005, p.8). La cultura urbana ejerce una **acción contracultural consciente y reflexiva** como una denuncia cultural y sociopolítica que ocurre en el espacio urbano; se opone a las leyes y valores de la sociedad; critica los discursos oficialistas; utiliza los espacios públicos y privados; y produce micromedios de difusión alternativos y/o ilegales (Moranga y Solorzano, 2005 p.79).

Antes de embarcarnos en la exploración histórica y cultural del movimiento que hemos preparado en el Capítulo II (pág. 25) es imprescindible comprender los elementos o representaciones artísticas propias del hip-hop. Para lograrlo, a continuación, desentrañamos los siguientes términos a partir de la información proveída por Aaron Brick en su artículo «Investigación del hip-hop latino».

1. **MC** o *master of ceremonies* es el vocalista de la lírica del género musical hip-hop. En la actualidad también se lo conoce como rapero (*rapper*), él o ella es quien recita o improvisa el texto de una canción rap, nombre genérico del tipo de composición musical característica de esta cultura.

2. **DJ** o *disc-jockey* es un productor de secuencias rítmicas. Aunque este término también se utiliza para hablar de los locutores de radio; se refiere, sobre todo, a la combinación de sonidos pregrabados, tradicionalmente en discos de vinil, para crear una pieza musical



original basada en *beats*, fragmentos rítmicos que el DJ usa para crear nuevos compases de hip-hop.

3. **Break dance** o *breaking* está «caracterizado por movimientos y giros rápidos que a veces se ejecutan apoyando en el suelo la cabeza o la espalda» (Real Academia Española, 2018a, s/p). Esta danza, practicada por los *b-boys* o *b-girls*, se considera una expresión corporal que visibiliza la emoción que genera la música hip-hop o el rap y es frecuentemente ejecutada en lugares públicos con equipos de sonido portátiles llamados *blasters*.

4. **Graffiti** es una forma pictórica o textual de expresión y apropiación del espacio público. Consiste en texto o ilustraciones de naturaleza artística o contestataria que han sido elaboradas con pintura o *spray* y se exhiben de manera legal o ilegal en los muros de las urbes. Existen dos estilos:

- a. Art graffiti (la firma del «escritor») presenta el nombre del artista en tres formas, por un lado, el *tag*, un texto de estilo singular y personalizado que recurre a un color; por otro, el *throw-up*, letras, palabras o listado de nombres que utilizan generalmente dos colores y; finalmente, el *piece* o pieza, una creación más elaborada que se utiliza mínimo tres colores y suele necesitar de varios días para elaborarse.
- b. Lemas o el «graffiti público» son oraciones, frases o enunciados de contenido político o personal (preocupaciones ambientales, políticas, estatales, internacionales, entre otras).

Todos los grafitis manifiestan una manera, personal o grupal, de percibir el mundo o lugar donde habitan los jóvenes de la cultural hip-hop (Brick, 2005 p.22).

5. **Pandillas** o *crew*, son los nombres con los que se identifican las agrupaciones juveniles de esta cultura. Estas se constituyen en base a afinidades personales, parentesco familiar y, sobre todo, zona de residencia. Cuando los miembros jóvenes de esta cultura se congregan para formar grupos su objetivo suele ser cuidar su barrio, defenderse mutuamente o disputar poder sobre el espacio o las mujeres. Aunque, inicialmente un *crew* era un grupo de baile,

con el tiempo estas han sido relacionadas con incidentes violentos o de tráfico de drogas que han empapado a la cultura hip-hop con una reputación negativa (Dunn et al., 2016, s/p).



Grafiti realizado en el marco del I Festival de Culturas Urbanas. 2018. [Registro fotográfico de la autora] (izq.).

Grafiti M.Under 2018. [fotografía Daniel Ordoñez] (der.)



Javier Mercado durante batalla de *break dance*. Enveto organizado por la Fundación de Turismo para Cuenca. 2005 [fotografía cortesía de Franco Cabrera] (izq). b-girl Laksmi Hop *break dance* Concierto organizado por la Alianza Francesa en el Puente Roto, Cuenca. 2018 [Registro fotográfico de la autora] (der.)



Crew de baile en el Concierto organizado por la Alianza
Francesa en el Puente Roto, Cuenca. 2018 [Registro fotográfico de la autora] (izq. & der.)



MC presentándose en el Puente Roto en el marco de la Fiesta de la Música, Cuenca 2018 (izq.) DJ presentándose en el Puente Roto en
el marco de la Fiesta de la Música Cuenca 2018 (der.)



Capítulo II. Los dueños de la calle¹⁷

Ser un rapero es algo único, chévere, fantástico. Te sabes las movidas de la calle. Si has estado aquí conoces nueva gente que compra, que vende. Empiezas a ganar un puesto en el ambiente, empiezas a escribir tu nombre, ya sea en escena, ya sea en la pista (Novillo, 2001, s/p).

El hip-hop es una de las culturas urbanas que actualmente tiene más seguidores a nivel mundial¹⁸. Empresas comerciales de talla global han usado su trascendencia para aumentar sus ingresos, mientras la política emplea su influencia como un canal de comunicación para conectarse con las nuevas generaciones, como es el caso del expresidente de los Estados Unidos, Barack Obama, quien durante un discurso de su campaña de 2008 hizo una referencia a la canción «Dirt of Your Shoulder» del rapero Jay-Z, o cuando dejó caer el micrófono (*drop the mic*¹⁹) en la cena anual de la Asociación de corresponsales de la Casa Blanca (WHCA) de 2016 (Bachor, 2016, s/p).

Según el compositor musical de hip-hop Kanye West, reconocido en 2015 por la revista Time como una de las 100 personas más influyentes del mundo, «El hip-hop es el nuevo *rock & roll*» (Williamson, 2017, s/p). En este contexto resulta infructuoso desconocer la importancia que tiene en el mundo, la que —al igual que en el caso del rock— empezó con la música,

una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la locación geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal (Angel et al, 2008, p.18).

¹⁷ Título inspirado en la canción «Dueño de la calle» del rapero cuencano Henry Novillo.

¹⁸ En el 2017 el hip-hop fue reconocido como el movimiento musical más popular desde el rock por cadenas de televisión, radio, revistas y periódicos —como The New York Times, Vice, Rolling Stones, Huffingtonpost, ABC, La Vanguardia, entre otros— en artículos como: «Hip-hop revolucionó más la música que la 'Invasión británica'», «El hip-hop como cultura popular: Cómo la música cambió al mundo», y más.

¹⁹ Dejar caer intencionalmente un micrófono es un gesto popularizado por los raperos en los 80. Esta expresión es una manifestación de triunfo que se usa para cerrar con osadía una intervención durante una batalla de rap o en discursos como lo hizo Obama en 2016.



Muchas cosas se han escrito y analizado sobre el hip-hop y sus expresiones artísticas o trascendencia estética, pero no se ha profundizado tanto sobre la relación de esta cultura con el espacio público en una ciudad patrimonial. Así que, para proseguir con nuestro análisis de esta problemática es necesario abordar el origen de la cultura hip-hop en el mundo y sus elementos constitutivos —como *b-boy*, *b-girls*, *break dance* o *crew*—, y el rol que cumplen dentro de este movimiento. Además, conoceremos sobre el desarrollo de esta cultura urbana en Latinoamérica y descubriremos cómo se inició en la ciudad de Cuenca.

1. El Bronx

A finales de los 60 e inicios de los 70 en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, la música disco dominaba las listas de popularidad. Canciones como «I feel love» de Donna Summer, «From Here To Eternity» de Giorgio Moroder o «Safari of Love» de Miró eran lo que sonaba en el Studio54²⁰. Este género se popularizó y desarrolló como una respuesta a los valores y la estética del rock y la cultura hippie; en consecuencia, la música disco estaba íntimamente relacionada con el *glamour* y los excesos de la vida nocturna. La vestimenta colorida y ostentosa que sus músicos y seguidores desplegaban en el escenario y la pista de baile hablaba también de estatus socio-económico, «todos tenían trajes y vestidos de seda. Debías vestir lo mejor para ir al club [...] [ahí estaban] los gerentes de las compañías, atletas, famosos... cualquiera que se considerara una celebridad» (Dunn et al, 2016, s/p).

Cuando la población acaudalada de Nueva York y el resto de Estados Unidos bailaba al ritmo de esta música, el barrio del Bronx estaba en estado de emergencia. El distrito ardía literalmente debido a constantes incendios, que no solo desbarataban los hogares de centenares de personas, sino que empeoraban la ya precaria calidad de vida de sus pobladores. Este espacio urbano se caracterizaba no solo porque distaba claramente de la opulencia de otros sectores de la ciudad, sino porque en él se había segregado a las minorías afroamericanas y latinas que vivían en estado de constante desempleo y sobrepoblación. Pronto, el Bronx se transformó en la evidencia más icónica de las diferencias socio-

²⁰ La discoteca más popular y concurrida en Manhattan a finales del 70.



económicas de las clases menos favorecidas de la ciudad de Nueva York (Dunn et al, 2016, s/p).

En 1970, en estas circunstancias de desamparo y desolación nació el hip-hop como un movimiento musical de protesta social contra la desigualdad económica, laboral y de salud. Desde su origen esta cultura se valió de la música y el baile como su principal medio de expresión. Mientras la clase media y alta acudía a los clubes nocturnos o a celebraciones privadas, la población afroamericana y latina de clase baja organizaba fiestas ilegales en el Bronx.

Al igual que lo que ocurría en los clubes que se habían popularizado con el disco, las fiestas de este distrito presentaban a un *disc-jockey* que tocaba acetatos de funk o soul, música popular de tradición afro que, a diferencia del disco, no se escuchaba en la radio. Se considera a estas celebraciones como la cuna del hip-hop, no solo por el estilo de la selección musical de sus DJ, sino por la singular manera en la que esta se presentaba a sus asistentes. Personajes como el pionero DJ Kool Herc, reproducían fragmentos de las canciones (conocidos como *breaks*) en los que predominaban los sonidos de bajos y baterías. Estos *beats* rítmicos se repetían y mezclaban con otros para crear nuevas melodías que dieron forma a lo que hoy conocemos como el característico sonido del género. Sin embargo, el hip-hop no se consolidó como tal hasta que un MC (o rapero) se sumó a las mezclas de DJ Kool Herc para narrar la vida cotidiana del barrio con rimas y letras en las que se protestaba sobre la situación socio-económica de sus habitantes. Estas creaciones líricas se transformaron no solo en un himno, sino en un medio de expresión que movilizó a los jóvenes a enunciar su miseria. Fue así como el hip-hop le dio un ritmo nuevo a las minorías sociales pero, sobre todo, una voz característica a los habitantes del barrio del Bronx.



DJ Tony Tone (izq.) y DJ Kool Herc (der.). Conzo. 1979 [fotografía]

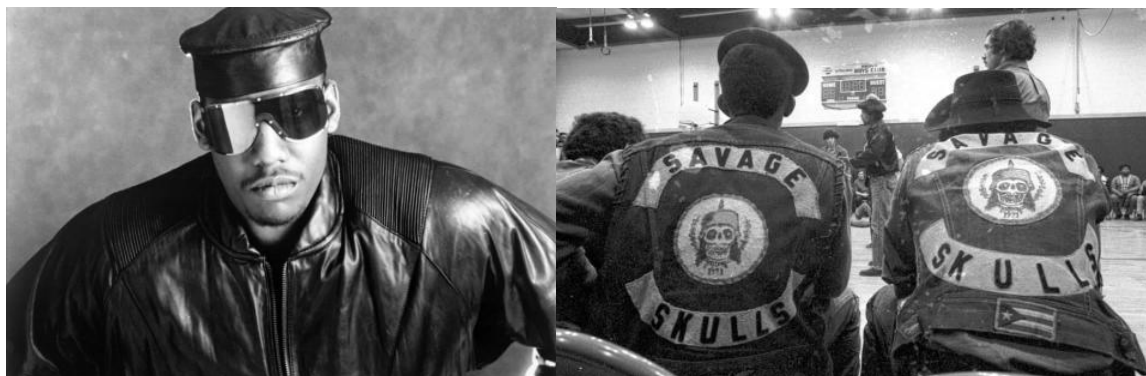
Por otro lado, con el ascenso del movimiento varios jóvenes comenzaron a formar pandillas o grupos de amigos que se reunían para bailar y perfeccionar sus técnicas en pequeñas competiciones en las que se enfrentaban uno a uno. Estos bailarines, conocidos como *b-boys* —o *b-girls*, cuando las chicas empezaron a sumarse—, concibieron lo que hoy conocemos como *break dance*. Por lo general, los mejores, más ágiles y creativos se enfrentaban en la pista de baile. Sin embargo, no todo quedaba ahí, pronto estas agrupaciones se trasformaron en pandillas²¹ callejeras como las Panteras Negras o los Black Spades, quienes eran una de las más grandes y temidas cuadrillas del Bronx.

Desde su nacimiento la cultura de las pandillas, que se conformaban por afroamericanos y latinos, estaba íntimamente relacionada con la resolución de conflictos territoriales²². Para disipar los problemas, los líderes de cada agrupación asistían al Universal Zulu Nation, un espacio social donde el DJ Africa Bambaataa —fundador de dicha iniciativa— promovía el diálogo y la deliberación durante reuniones que se organizaban en espacios comunitarios del barrio, con el objetivo de dar a los jóvenes el poder de reestructurar o crear un sistema

²¹ Véase el apartado 2.3. del Capítulo I, «Hip-hop para principiantes» (pág. 22).

²² Los territorios de las pandillas se reducían al barrio o barrios al que pertenecían sus miembros.

social a través del establecimiento de códigos y reglas éticas, para formar una sociedad justa y equitativa entre todas las pandillas que representaban a sus barrios. Cada cuadrilla tenía dos representantes y todos votaban conjuntamente para solucionar sus inconvenientes.



DJ Afrika Bambaataa (izq.) s/a. s/ab [fotografía]. Reunión de Universal Zulu Nation en el Bronx (der.) s/a. s/ac [fotografía].

El sistema Universal Zulu Nation sentó las bases históricas, políticas y sociales de la cultura hip-hop, reivindicó el empoderamiento de la identidad y la igualdad en la diversidad como uno de los pilares fundamentales del movimiento.

2. Nueva York y Los Ángeles

Desde la incorporación del rapero, el hip-hop comenzó a popularizarse como fenómeno musical, cultural y plataforma política —entre los adultos, jóvenes y niños del Bronx—. Sin embargo, fueron los discursos controversiales y críticos que caracterizan hoy al género los que le permitieron expandirse hacia toda Nueva York, y así pasar del *underground*²³ al *mainstream*²⁴ de la cultura pop. Esta transición se consolidó con el lanzamiento de «Rapture», una colaboración entre la banda de rock Blondie y DJ Flash, en la que se escucha a Deborah Harry, vocalista del grupo, rapear al ritmo de los *beats* del DJ.

²³ «Movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias» (Real Academia Española, 2018b, s/p).

²⁴ «Forma de vida o conjunto de creencias aceptadas por la mayoría de las personas [algo que] se considera normal» (Cambridge, 2018, s/p).



Blondie y DJ Flash. s/a. s/aa [fotografía]

Con este tema el hip-hop se presentó por primera vez a la audiencia caucásica del país. La popularidad del *track* permitió también que se comercializara con fuerza y rapidez dentro y fuera de los EE.UU. Esta difusión global abrió la puerta a un sinnúmero de raperos afroamericanos, quienes difundieron sus creaciones. Artistas como Big Daddy Kane o Rakim añadieron complejidad y profundidad a las letras del rap y a la figura del MC.

No obstante, las circunstancias sociales que habían motivado el nacimiento de este fenómeno cultural persistían, los afroamericanos seguían siendo víctimas de injusticia y de abuso político y social en EE.UU. En este escenario se formó la agrupación Public Enemy, quienes condenaban el abuso policial que sufría la población afro en la década del 80 y 90. Public Enemy se valió de la creciente popularidad del hip-hop para evidenciar estas injusticias y, consecuentemente, las minorías hallaron no solo una voz, sino una expresión artística creada para comunicar sus peripecias, ideología y luchas.

Asimismo, en Los Ángeles, el lado opuesto del país, las pandillas y raperos usaron la música como herramienta para defenderse de la injusticia social, pero también la violencia. Fue en este contexto en el que algunas cuadrillas empezaron a distribuir y consumir drogas. A partir de este momento, el tono del hip-hop dio un giro de 180° que se considera un capítulo



oscuro en su historia, pues a partir de él germinó el estigma que hasta hoy conecta al movimiento con la violencia y el narcotráfico. Es importante mencionar que fue en este momento sombrío en el que el hip-hop llegó a América Latina, pero no nos adelantemos aún.

A pesar del extraordinario crecimiento del hip-hop como género musical, su sonido innovador era todavía percibido como una especie de tabú que, aunque cautivaba debido a su estética y contenido, no se apoderaba todavía del mercado. Fue gracias a la colaboración de 1987 entre RUN DMC y la popular banda de rock Aerosmith, «Walk this way», que el hip-hop se consolidó como un movimiento musical tan influyente y popular como el rock. Actualmente, los artistas de hip-hop recaudan billones de dólares al año con la organización de conciertos, venta de discos (en formato físico y digital) y el *streaming*²⁵ de su música por Internet. Muchos de ellos se han convertido en influyentes personajes, no solo en la industria musical, sino que han trascendido a esferas políticas o sociales determinando la opinión pública local e internacional sobre diversos temas, como es el caso de Donald Glover —también conocido como Childish Gambino—, quien en 2018 reanimó el debate sobre la discriminación racial en EE.UU. con su canción «This is America», cuyo video clip «se ha convertido rápidamente en el más comentado de la memoria reciente» (Kornhaber, 2018, s/p).

3. Desde Los Ángeles hasta Puerto Rico

Como ya habíamos mencionado, durante el origen del hip-hop en el Bronx varios latinos participaron de la consolidación de esta cultura urbana como los primeros *b-boys* o *b-girls*. Richard Colón, llamado también Crazy Legs, fue miembro del grupo Rock Steady Crew y uno de los primeros *b-boys* latinos en ganar notoriedad. Empero, no fue hasta que el hip-hop se propagó por América Latina, durante la década de los 80 y 90, que aparecieron los primeros DJ y MC de habla hispana. Cypress Hill fue la primera agrupación de hip-hop con miembros latinoamericanos en obtener discos de platino y multiplatino.

²⁵ «Actividad de escuchar o mirar sonido o video directamente desde Internet» (Cambridge, 2018, s/p).



Crazy Legs bailando (izq.). Chalfant. 1981 [fotografía]. Cypress Hill (der.). s/a. 1992 [fotografía].

A inicios de los 80 el hip-hop llegó hasta Centroamérica, en Puerto Rico nació uno de los mayores exponentes latinoamericanos, Luis Armando Lozada Cruz, mejor conocido como Vico C, quien popularizó la cultura en la América de habla hispana. Al igual que los exponentes originales del Bronx o Los Ángeles, este MC expuso la realidad del barrio latino, cuestionando la injusticia social, el racismo y política.

En este punto de la historia la comunidad hip-hop latina creció con tanta prisa y potencia que en el 2000 se crearon los Latin Grammy Awards²⁶ (LGA), un galardón que hasta

²⁶ Los Latin Grammy Awards reconocen «logros artísticos y/o técnicos [...] El objetivo principal [...] es reconocer la excelencia y crear una conciencia más amplia de la diversidad cultural y las contribuciones de



entonces no se había concedido a artistas latinoamericanos. La primera entrega de los LGA fue el primer programa en español en la historia de la televisión norteamericana en transmitirse en horario estelar. Asimismo, para el 2004, el género urbano ya se había establecido como una categoría de los LGA e incluía al hip-hop y el r&b.

En el 2001 el hip-hop latino se fortaleció tras la formación del HHSYC (Hip-Hop Summit Youth Council), una organización creada con el objetivo de promover esta cultura como una influencia positiva y dejar atrás al «rapero pandillero» que causó un gran impacto negativo en el desarrollo del movimiento. Este consejo funciona hasta el día de hoy como una herramienta para empoderar a los miembros jóvenes a través de acciones sociales y políticas —como las que organizan en el marco de la campaña *Change the Game* en EE.UU— que permiten construir y promover una cultura basada en la paz y la igualdad social entre pandillas y la comunidad.

4. El escenario del hip-hop en Ecuador: antecedentes históricos

¿Quién no recuerda el *hit* «Rico Suave» que el ecuatoriano Gerardo Mejía lanzó con la disquera estadounidense Interscope? Aunque esta canción se popularizó rápidamente en Norteamérica en 1991, el hip-hop llegó a nuestro país en 1989, cuando el joven ecuatoriano-puertorriqueño, Martín Galarza —más conocido como AU-D— regresó al territorio trayendo consigo no solo un título en ingeniería de sonido, sino también las bases estéticas sobre las cuales se cimentó el hip-hop de la nación. A inicios de los 90 AU-D se convirtió en uno de los primeros MC del Ecuador con el lanzamiento de temas como «Asfalto caliente» o la inmensamente popular «Tres notas».

Pero no nos adelantemos, resulta primordial repasar el contexto socio-económico que caracterizó al Ecuador de los noventas y su impacto en la cultura hip-hop que comenzaba a desarrollarse. En 1995 se inició la recesión económica más grave de nuestra historia, la que estalló en 1999 con el infame Feriado Bancario que congeló durante un año los depósitos de miles de ciudadanos. Esta crisis comenzó con la guerra limítrofe con el Perú, que

artistas latinos de la grabación, nacional e internacionalmente» (National Academy of Recording Arts & Sciences, Inc. 2018. s/p).



provocó que el Ecuador experimentara el empobrecimiento más acelerado en la historia de América Latina hasta el año 2000 (Montero, 2006, p.35-48). Como consecuencia de la devaluación incontrolable de los Sucres que se originó debido a la fuga de activos bancarios, la impresión desmesurada de papel moneda y otros tipos de corrupción, el gobierno de Jamil Mahuad puso en marcha una estrategia económica que reemplazó la moneda local por el dólar americano. Este evento en particular pretendía estabilizar la economía del país, sin embargo, y como consecuencia de las medidas para recuperar el déficit financiero, también provocó que miles de ecuatorianos se movilizaran al extranjero en busca de mejores condiciones económicas y salariales para ellos y sus familias.

La migración [...] se ha convertido en uno de los hechos más importantes para el Ecuador en el cambio de siglo. El éxodo de más de un millón de ecuatorianos en los últimos diez años ha significado cambios sociales, económicos y culturales; cuyos impactos a nivel local, nacional y regional no han sido todavía lo suficientemente evaluados (Flacso, 2008, p.9).

Entre los países a los que los ecuatorianos migraron desde 1999 hasta el 2007 están: Estados Unidos, España e Italia donde «se registraron 954 396 migrantes fuera del país» (Flacso, 2008, p. 15-33).

Las razones que movilizaron a nuestros compatriotas hacia EE.UU. pueden ser evaluadas desde varios puntos de vista, más allá de las profundas repercusiones que esto tuvo en la sociedad ecuatoriana, nos interesa destacar cómo debido a este hecho llegaron a nuestro país objetos —como zapatos, camisetas, gorras, música, videos, entre otros— que introdujeron a la población joven al contenido cultural del hip-hop, como es el caso de UM y OB que nos cuentan lo importante de la vestimenta y como esta llegó a ellos y la manera en la que se negociaban objetos como calzado ropa o música de origen norteamericano de marcas específicas como, Kangol, Adidas, Timberland, NorthFace etc. Ellos nos cuentan,

esas son las marcas más representativas ahora, yo la primera vez que vi unos Timberland fue en un video de música, y era el goce como un pana me vino casi a regalar los Timberland, porque él es adicto, él fumaba base, y él estaba en un momento difícil, se llama Juan como de mi edad, él tenía a sus papas en la *jhony*, y cuando él quería fumar, venía a venderme siempre las cosas que le mandaban los papás, porque él cachaba que del barrio a mí era al que le gustaba esas notas, entonces él venía a venderme siempre, y él vino con esos Timberland y fue así, la plena como *¡boom!* y eran originales en cajita y todo, y él me



pedía algo por ellos, ahora pienso que turro que yo me aproveche de eso, pero en ese momento no tenía conciencia de nada y ya, ¡pasa los zapatos! como en tres días no me los saque. El valor de los objetos que llegan al país le dieron un alto valor a la cultura urbana en el país. (OB, comunicación personal, septiembre de 2018).

En este contexto, es importante mencionar que la mayoría de ecuatorianos que migraron a EE.UU. se instalaron en ciudades como Miami, Los Ángeles y Chicago, pero principalmente en Nueva York, en el barrio de Queens, sector conocido por su alto número de residentes afroamericanos y latinos.

El condado de Queens, de acuerdo a los datos obtenidos por Gratton (2004), a partir del Censo 2000, [...] concentraría un cuarto de todos los ecuatorianos residentes en Estados Unidos. En los últimos años, se registra la presencia creciente de ecuatorianos en los estados aledaños, periféricos a la ciudad de Nueva York, como Nueva Jersey y Connecticut (FLACSO, 2008, p.60).

Debido a que en este barrio la cultura hip-hop ya se había radicado y popularizado, los migrantes ecuatorianos experimentaron un contacto directo con ella. Fue por esto que pudo transmitirse a través de los regalos que eran enviados a los miembros de la familia que se había quedado, quienes inmediatamente se relacionaron con las características ideológicas y estéticas de esta cultura. En la mayoría de los casos, estos objetos no solo representaban el afecto familiar, sino que además tenía una interesante carga simbólica que les otorgaba estatus y los diferenciaban de los otros jóvenes que habitaban los barrios cuencanos. Como nos dice OB «ahora eso a cambiando un poco, pero no entienden que parte del hip hop es la vestimenta, lo que hablamos y como hablamos, si estas en el hip hop tienes que representar lo que eso es. Yo bacilo NorthFace, y uno lo que hace es, y replicar lo que paso a finales de 70 inicios de los 80 porque usar esto es *respect*, es saber de dónde viene la esencia es usar lo que te representa». (OB, comunicación personal, septiembre de 2018).

Es importante mencionar que la situación de separación familiar se agravó con el endurecimiento de las políticas migratorias, sobre todo de los EE.UU. —país de destino para la mayoría de migrantes de la zona sur del país durante la década del 90—, las que impidieron la reunificación familiar, «estudios [...] encontraron que en la zona sur del país



[...] la separación entre hijos y padres podía ser de hasta diez o quince años» (Flacso, 2008, p.38).

En consecuencia, durante esta etapa de distanciamiento miles de niños y jóvenes hijos de migrantes crearon un vínculo emocional y simbólico con los objetos que llegaban desde el extranjero, sobre todo, con los que se relacionan con la cultura hip-hop. Pronto, y debido a su singular vida familiar, muchos de ellos empezaron a frecuentar las calles, pues era ahí donde encontraron a otros muchachos que experimentaban circunstancias parecidas. Fue en la calle donde empezaron a germinar relaciones basadas en la igualdad y aceptación, en este sentido, el hip-hop adquirió un significado más trascendente: **pertenencia**; pues «Como un producto humano resultado de hechos adaptativos trasformativos y creativos de los entornos geográficos e históricos de las personas [...] nos encontramos siempre involucrados en particulares sistemas de relacionamiento social, de producción de significados y sentidos de alguna manera compartidos» (Cerbino, et al, 2001, p.16), es por esto que, aquellos regalos sumados al particular fenómeno migratorio del Ecuador resultaron en el establecimiento del hip-hop como un canal de comunicación y correlación para la juventud que vivió y vive la migración desde su país natal.

Muchas cosas han cambiado desde el 2000, para estos jóvenes la calle (como elemento alusivo a la ciudad) se ha convertido en el lugar donde se construyen relaciones con otros en condiciones de igualdad, otros con quienes se comparten historias equiparables que generan empatía. Este comportamiento se enmarca con lo descrito por Maffesoli en su texto *El tiempo de las tribus* (1990), que reflexiona sobre la emergencia de estas nuevas culturas que se construyen de «las relaciones, redes y vínculos de amistad entre individuos pertenecientes a un mismo grupo u organización que construyen lealtades fuertes» (Ganter y Zarzuri, 1999, p.7) como las que se observan en agrupaciones de jóvenes hip-hop.

En esta cultura muchos jóvenes encuentran un mecanismo de pertenencia e identidad que propicia que el espacio público se transforme en un hogar, como nos relata UM

mi mamá se fue a la *jhony* cuando tenía siete, y pase de vivir con la tía, la prima, y la-la, eso me dio chance de estar en la calle y yo cuando me inicié un amigo me metió en su pandilla, así me inicié en esto, me encontré en la calle a los 15 años me internaron cuando salí y mi pana que era como mi papá se había ido a vivir en Guayaquil, ahí es largo pura



violencia, de ahí es a los 19 capáz, hasta más, comencé a escuchar música y comencé a investigar, alguna vez pensé que el hip hop me iba a llevar a la cárcel, luego escuche *rave* pero mejor deje eso porque eran puras drogas, peor que hip-hop. A los 22 me dije, suave, pongámonos serios, y ahí, comencé con el grafiti, de ahí me puse más serio y bueno, siempre me gusto todo del hip-hop, el grafiti me dio la mano, pero la música me enganchó, me da la libertad de ser como uno quiere ser, no necesito ser legitimado por nadie, puedes decir lo que quieras, malas palabras, lo que sea y nadie viene a decirte nada, si cantas y puedes eres artista. Punto. (UM, comunicación personal, septiembre de 2017).

Relatos como estos nos transportan a la otra realidad, donde las calles, plazas y parques, se han convertido en el lugar propicio para construir su identidad individual, en ellas comparten no solo su realidad, sino que se crean vínculos importantes cuando socializan música o los presentes que han recibido desde el extranjero, en este sentido, habitan más en ellas que en sus viviendas.

En 1999, mientras el hip-hop comenzaba a visibilizarse como cultura, Cuenca ingresó a la lista de ciudades Patrimonio Cultural de la Humanidad otorgada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura ²⁷ (UNESCO), agencia especializada de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Esta mención internacional cambió la forma en la que la ciudad se percibirá y construirá y. Pronto la urbe se transformó en un referente cultural para el país y el mundo; y en ese proceso, enfocó sus esfuerzos en la conservación de dicha mención y en la aplicación de planes estratégicos de protección monumental y de usos específicos para el espacio público. Los cambios más radicales ocurrieron principalmente en el aérea designada como centro histórico, aquí, se fiscalizaron los usos que la gente le daba a dichos lugares con respeto al mal uso o uso ilegal, establecidos por el gobierno local, y reconocidos a través de entes como la guardia ciudadana —identificados por un uniforme rojo y gris— que patrulla la ciudad y tiene la

²⁷ Esta organización «refuerza los vínculos entre naciones y sociedades para [...] [garantizar el] acceso a una educación de calidad [...] Que haya un entendimiento intercultural mediante la protección del patrimonio y el apoyo a la diversidad cultural [...] Que continúe el progreso y la cooperación científica y [...] Que la libertad de expresión sea protegida» (UNESCO, 2018, s/p).



facultad de regular el uso del espacio público censurando las acciones que la ciudadanía realiza dentro de la zona patrimonial.

Los discursos oficiales promueven la libertad de usanza con responsabilidad y bajo el ideal de conservación cultural, esto a través de la creación de conceptos como ‘ciudad de las artes’, ‘ciudad tradicional’, ‘ciudad que con orgullo ha mantenido en el tiempo su pasado vivo’, entre otros. Desde entonces, el centro histórico se ha convertido en un sitio regulado, en el que el pasado y la tradición histórica conviven y disputan con la producción cultural contemporánea. Fue en este contexto en que los jóvenes comenzaron una lucha política para habitar dicho lugar.



4.1. Los inicios del hip-hop en Cuenca

4.1.1. Primera Parte: 1999-2012

A finales de los 90, un joven cuencano apareció en la escena musical del hip-hop nacional, Henry Novillo o Novi-Noví, quien tenía apenas 19 años cuando conoció esta cultura a través de su hermano mayor, quien después de migrar a EE.UU. le envió música, ropa y videos que lo cautivaron con su característico estilo de baile y poderoso mensaje. Durante esta década, el rap estaba ya en auge en Latinoamérica y en el Ecuador, raperos como AU-D y Gerardo Mejía se transformaron en reconocidos artistas del género.

En 1999 Novillo encontró la oportunidad de hacer una presentación de baile durante un concierto de AU-D, pues antes de comenzar el show, el grupo telonero no apareció. Entonces, Henry, amigo del organizador del evento, aprovechó esta oportunidad para hacer su debut con un número de *break dance*. A partir de este momento, ganó reconocimiento a nivel local, esto le permitió iniciar una serie de shows en los que él y su grupo de baile se presentaban en varias discotecas de la ciudad, como la Tropicana²⁸. Su popularidad creció rápidamente hasta que consiguieron ser contratados para actuar en eventos privados (Ortega, 2016, s/p).

Pronto, Novillo incursionó también en la composición musical, como MC y productor. «Dueño de la calle», canción en la que Novi-Noví colaboró con DJ Oswaldo Morocho y MC Blanco, fue el primer video clip de hip-hop que se produjo en la ciudad de Cuenca. Esta creación audiovisual se estrenó en el 2001 y sirvió como antecedente al lanzamiento del disco *Rap & Reggae Cuenca Style. Volumen 1* (2002) que contó con la participación de MC Blanco, MC Paúl y DJ Eric (Ortega, 2016, s/p). Aquí un fragmento de los versos de la canción,

Para toda la familia hip-hop [...] / El dueño de la calle, así que dale, Boli-Boli, como sabe rap, rap, rap / El dueño de la calle, así que dale, Novi-Noví, como sabe rap, rap. / Tu pluma lo mató, / mi canción lo revivió. / Ser un rapero es algo único, chévere, fantástico. Te sabes las movidas de la calle. / Si has estado aquí, conoces nueva gente que compra, que vende, / empiezas a ganar un puesto / en el ambiente, / empiezas a escribir tu nombre, ya sea en escena, ya sea en la pista. / En un principio el rapero solo quiere pelear, / pero luego se da cuenta, analiza y madura, / entonces es allí, cuando inicia la aventura. / Sus versos son solo

²⁸ La Tropicana fue la discoteca más popular de la ciudad en los 90 (Ortega, 2016, s/p).



puras verdades, no hablan de matar, sino de cultivar. / Ya no tiene sentido el insultar, / ya no tiene sentido el contestar. / Se coge el micrófono para encaminar. / Él mismo se convierte en una antorcha que alumbra / para encaminar a quien camina por las calles descarriado, / a quien camina por la vida desesperado (Novillo, 2001, s/p).

Con esta canción, Henry inmortaliza un mensaje fundamental para el hip-hop de la ciudad: los jóvenes que están perdidos e involucrados en violencia y drogas pueden encontrar en esta cultura una familia que los apoya e incluye en actividades creativas y participativas como la música, grafiti, baile, y más. Esta ha sido, desde sus inicios, la esencia de esta cultura, la construcción de una comunidad que congregue a los jóvenes de poblaciones vulnerables para permitirles expresarse y empoderarse de manera positiva.

Henry Novillo es reconocido en Cuenca como el precursor más importante del movimiento. Durante su trayectoria cultivó relaciones con personajes de talla local e internacional como AU-D y Vico C. Además, en 2004 creó y organizó el Día nacional del hip-hop, un evento que se celebra cada 28 de febrero y es considerado el más grande del país en este género. Aunque, Novi-Novi falleció en el 2006, con tan solo 31 años de edad, su historia permanece presentes en la memoria de la ciudad (Ortega, 2016, s/p). «Quince años en el ambiente del rap y sigo siendo el mismo. No negocio, no fama, no banalidad, todo lo que hago es por el género, de corazón, hasta las huevas, siempre mi Ecuador primero» (Ortega, 2016, s/p).

Hoy el rap y el hip-hop llegan a cientos de jóvenes cuencanos, no solo desde el legado que dejó Novillo, sino desde la influencia que viene del extranjero —ya sea como resultado del fenómeno migratorio que analizamos antes, o como consecuencia del papel fundamental que tiene el Internet para transmitir cultura— cada uno tiene un rol primordial en la construcción del hip-hop del Ecuador, el que ha transformado la vida de quienes encontraron en la calle un espacio de identificación y pertenencia.

4. 1.2. Segunda Parte: 2012-2018

Aunque el imaginario que se ha creado en torno al hip-hop lo relaciona con un grupo de pandilleros inadaptados o con el estigma de su pasado violento; hoy esta cultura todavía está en construcción. Sus miembros lo han edificado alrededor de objetivos específicos



como el respeto, el reconocimiento del otro como ser humano y la supresión de la violencia.

En las palabras del *b-boy* Alexander Berrezueta

Mucha gente lo confunde con las pandillas, pero dentro de ellas hay poco hip-hop. No porque escuches la misma música o te vistas igual significa que eres parte de la cultura. Para poder decir que eres parte, debes transmitir su objetivo principal: erradicar la violencia. Para mí, eso es hip-hop. (Berrezueta, comunicación personal, diciembre de 2017)

Asimismo, el *b-boy* Franco Cabrera, miembro del colectivo Wasy-Style, contó que

formaba parte de una pandilla en mi barrio, donde había solo joda, solo trago. En mi barrio se bailaba tecno, nada como esto. Cuando fuimos a la Tropicana y vimos el baile [*break dance*] [...] todo era alegría. Para mí aprender cada paso era un reto con recompensa, como si estuvieras en un video juego y ganaras medallitas. Cuando lograba un paso al fin, me sentía como el mejor del mundo. Tenía 19 años cuando aprendí. Me entró como una adicción al *breaking*. (Cabrera, comunicación personal, abril de 2018)

Como ya hemos visto a lo largo de este estudio, nos enfrentamos a una cultura urbana con una compleja estructura y, aunque existen quienes todavía la perciben de manera sesgada o superficial, para estos *b-boys* y muchos otros miembros del movimiento, el hip-hop es una forma de vida. Según Alexander o Franco, la colectividad hegemónica resulta un sistema excluyente, en el que la diferencia es marginada, por ello este movimiento nace de la divergencia y del afán de empoderarse de ella para vivir y sobrevivir la ciudad.

Es importante entender al hip-hop desde el enfoque propuesto por los estudios culturales. En este contexto, la hegemonía se define como «el equilibrio de fuerzas sociales en un momento histórico específico [en contraste] se presentan las subculturas juveniles como reacción a los grupos de clases y de culturas dominantes» (Oriol, et al 1996, p.71). Los miembros del movimiento son críticos del sistema y, en consecuencia, se definen como antihegemónicos en su dimensión cultural, estética y actitudinal. Ellos se no adaptan a los modelos culturales y sociales establecidos desde el imaginario oficializado por la estructura social tradicional legítima.

Desde el 2006, la comunidad hip-hop de Cuenca ha crecido en todas sus formas²⁹. Hoy más jóvenes encuentran en ella no solo representación social, sino un *modus vivendi* y de *ser*. Los sitios comunitarios son los testigos presenciales del despliegue de sus discursos, los que están presentes como grafitis en las paredes de las edificaciones de la ciudad, como los

²⁹ Estas formas incluyen al *breaking*, grafiti, MC y DJ.



b-boys y las *b-girls* que se apoderan de plazas y parques; como los MC que cantan en las calles, y mucho más. Hoy el espacio público es el escenario de encuentros y descuentos, donde el hip-hop es *habitus*³⁰, cuya definición

es central para comprender la naturalización de ciertas percepciones y prácticas históricamente configuradas, así como las formas de consenso desde la perspectiva de la hegemonía cultural [...] el *habitus*: asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo (Durán, 2015, p.20).

Aunque la ciudad no está exenta de configuraciones políticas, significados históricos y discursos de poder dominantes, es también el lugar desde donde se configura la cultura hip-hop para habitar el espacio público. Es por este motivo que en esta investigación buscamos promover un dialogo entre la ciudad patrimonio y la cultura urbana.

Antes de seguir, es importante reconocer que las culturas urbanas tienen respaldo político dentro de la constitución del Ecuador, la que garantiza el ejercicio y protección de los jóvenes al momento de participar de sus prácticas culturales. Desde el 2011 la Constitución de la República reconoce a los jóvenes como sujetos capaces de construir y mantener su propia identidad (Asamblea Constituyente de la República del Ecuador, 2018, p.26-27). Además,

el ejercicio del derecho a la ciudad se basa en la gestión democrática de esta, en la función social y ambiental de la propiedad y de la ciudad, y en el ejercicio pleno de la ciudadanía. El estado garantizará los derechos de las y los jóvenes y promoverá mantener de modo permanente su participación e inclusión en todos los ámbitos, en particular en los espacios del poder público. El Estado reconocerá y garantizará el respeto a la libertad de expresión y asociación (Asamblea Constituyente de la República del Ecuador, 2018, p.26-32).

Todos estos elementos políticos se aplican al reconocimiento y la protección de la existencia de las culturas urbanas, sin embargo, el hip-hop en Cuenca ha encontrado sus propias luchas

³⁰ «El *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos. Constituye también un conjunto de estructuras tanto estructuradas como estructurantes: lo primero, porque implica el proceso mediante el cual los sujetos interiorizan lo social; lo segundo, porque funciona como principio generador y estructurador de prácticas culturales y representaciones» (Rizo, M. 2006.p.1).



legislativas, pues esta metrópoli aplica leyes propias de uso del espacio público que contrastan con las prácticas que se estipulan en la Constitución del Ecuador.

Con respecto a las normas que se emplean en la ciudad, es importante mencionar que fue imposible acceder a varios documentos oficiales³¹ en los que se encuentra el marco legal al que están sujetos los miembros de la comunidad hip-hop para poner en práctica sus actividades culturales y ejercer sus derechos dentro del centro histórico. Es importante notar que, a pesar de las garantías constitucionales, estos jóvenes carecen de algunas libertades pues, el uso del espacio público en Cuenca obedece a las necesidades y normas que se han creado en torno a la declaratoria de patrimonio.

El hip-hop es una cultura urbana construida desde una estructura social democrática, comunicada por un lenguaje particular lleno de símbolos y expresiones diversas que representan a un grupo específico de jóvenes, que se funda desde la crítica a la desigualdad social, pero aboga por el derecho a pertenecer a la urbe, es por esto que sigue estrechamente vinculado al espacio público. Esta cultura urbana se siente y se vive desde la calle, como dice Martín Arévalo, miembro del colectivo Wasy-Style, «El hip-hop sin ciudad no existe» porque es la ciudad el escenario de los encuentros y desencuentros que los jóvenes que se identifican con la cultura ha construido y creado las relaciones e interacciones sociales que los identifican. Es así como abordaremos la problemática de la urbe y su construcción en el siglo XXI, considerándola como el sitio de producción cultural y social del hip-hop.

³¹ El Plan de Ordenamiento Territorial del Cantón, el Plan Cantonal de Conservación del Patrimonio Cultural y los Planes especiales elaborados por el Gobierno Municipal de la Ciudad de Cuenca, documentos que abarcan los pormenores de la legislación en torno al uso de la ciudad que no están disponibles al público. La información a la que se puede acceder corresponde a las ordenanzas municipales que son aplicaciones inmediatas de dichos planes.



Capítulo III. La ciudad: pasado, presente y patrimonio

Cuando uno habla de patrimonio escoge [de] entre todo lo posible aquello que merece la pena ser rescatado del tiempo y de la acción humana (Delgado, 2006, p.51).

Durante las últimas décadas, la ciudad ha sido uno de los temas que más se ha debatido en las ciencias sociales. Múltiples miradas se han enfocado en su uso, pues la forma en la que una urbe es habitada tiene que ver con singularidades de percepción conectadas al contexto social y cultural de un lugar específico. Estos elementos crean en la mente humana una perspectiva que influye en el desarrollo de un imaginario que después se materializa en la vida cotidiana, es decir, hemos dispuesto y definido el espacio según como lo imaginamos, somos nosotros quienes simultáneamente percibimos y construimos lo urbano.

Es en este contexto en el que problematizaremos las políticas que se han implantado en Cuenca desde la declaratoria de Patrimonio Internacional, pues resulta innegable que nuestra percepción de la urbe ha cambiado desde entonces. Por esto analizaremos cómo se ha creado una dimensión simbólica patrimonialista en los espacios públicos dentro del centro histórico y cómo esta se trasfiere a la vida cotidiana influyendo en el uso que los habitantes les dan a estos sitios.

1. De Guapondelig a Cuenca, antecedentes históricos

Para continuar, es necesario pormenorizar las singularidades de Cuenca, ciudad andina-latinoamericana localizada al sur del Ecuador a 2534 m.s.n.m. Esta localidad posee un legado histórico notable, entre los años 500 a.C. y 500 d.C. se la conocía con el nombre de Guapondelig, es considerada uno de los más importantes cacicazgos Cañaris por su trascendencia militar y político-administrativa. Después, durante las campañas militares que expandieron el Tahuantinsuyu hacia lo que hoy conocemos como Ecuador, fue conquistada por el emperador inca Tupac Yupanqui y recibió el nombre de Tumipamba (o



Tomebamba) —hoy la urbe conserva dos complejos arqueológicos³² que evidencian dichos asentamientos—. Sin embargo, esta designación no duró demasiado, pues la ocupación española de 1557 trajo consigo el nombre con la que la conocemos hoy: Santa Ana de los Ríos de Cuenca (Aguilar y Cordero, 2015, p.11).

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII formó parte del Virreinato de Perú, colonia del Imperio Español, debido a esto, la traza urbana de la ciudad (actual centro histórico) se construyó según el plano ortogonal establecido durante el reinado de Carlos V y no cambió mucho desde su fundación hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Durante este período, la ciudad sostuvo su economía en la exportación de la cascarilla³³ y en la elaboración de tejidos de lana y algodón, cuya demanda en el mercado suramericano ocasionó que para 1779 y 1780 Cuenca se convirtiera en la división administrativa más poblada de la Real Audiencia de Quito (Moya, 1994, p.32).

Con la llegada del siglo XIX y la era republicana la ciudad se volcó a la manufactura de sombreros de paja toquilla o sombreros de panamá, que se convirtieron en el segundo producto más exportado del país (Cordero, 1943, p.43). Es importante mencionar que a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX Cuenca entró en un proceso de adaptación arquitectónica que se caracterizó por la decisiva influencia de la estética inglesa, portuguesa, italiana y, sobre todo, francesa (Aguirre, et. al. 2010. p. 110). Actualmente estas características la han convertido en un interesante destino turístico.

Hoy en día la carga del pasado histórico de esta ciudad es tangible en el centro histórico, sobre todo, en la Plaza Central o Parque Calderón espacio público en el que se enfoca este estudio.

³² Las Ruinas de Todos Santos y el Complejo Arqueológico de Pumapungo.

³³ «La cascarilla o también conocida como quina o chinchona es la corteza del árbol de quino, que proviene del bosque nublado andino, que posee cualidades curativas empleada para tratar el paludismo» (Aguilar y Cordero. 2015. p.42).



1.1. La Plaza Central o Parque Calderón

La Plaza Central de Cuenca fue desde siempre

testigo de [...] acontecimientos que van más allá de lo casual, de lo controlado, de lo programado, de lo prohibido [...] cada quien tiene su espacio: los viejos, los jóvenes, los niños, los fotógrafos, los charlatanes, los solitarios, los mendigos [...] la gente que revierte su modo de ser en este espacio (Aguilar y Cordero. 2015. p. 119).

Agustín Valdivieso y Lucía Fernández son jubilados y usuarios permanentes del Parque. Valdivieso lo caracterizó como «el principal sitio de encuentro de los ciudadanos [...]. Ahí se hacían fiestas cívicas y religiosas, como también las protestas y quejas de los diferentes grupos políticos y clases sociales que había en la ciudad» (Valdivieso, comunicación personal, septiembre de 2017). En consecuencia,

Este espacio público fue siempre el centro vital de la ciudad [...] [además] tenía una glorieta ubicada en uno de los extremos del parque cerca del edificio de la Gobernación, en donde todos los domingos desde las once hasta las doce del día, se llevaba a cabo la infalible retreta de la banda de los Militares, para llenar de música el parque, mientras decenas de los cuencanos se deleitaban por las interpretaciones musicales [...] en unión de amigos y conciudadanos (Aguilar y Cordero, 2015, p. 122).

De todos quienes visitan regularmente el Parque, Valdivieso ha establecido una de las relaciones más duraderas con este sitio. Durante la entrevista que le hicimos para explorar cómo estaba constituido el imaginario de los diferentes usuarios de este espacio, comentó que a mediados del siglo XX el Parque fue habitado por nuevos personajes, jóvenes quienes iban con amigos, «ahí nos encontrábamos con las jorgas [...], nos reuníamos para conversar los fines de semana y organizar los paseos y los encuentros. Incluso entre semana, íbamos ahí para ver a las chicas que salían del colegio y coqueteábamos para poder acompañarlas a sus casas» (Valdivieso, comunicación personal, septiembre de 2017).

Es importantísimo reconocer que anécdotas como esta evidencian las diferentes percepciones y usos que se han generado a lo largo de la historia con respecto a esta plaza y otros espacios públicos como este, por ello son fundamentales para entender mejor las dinámicas que actualmente tienen lugar en el Parque Calderón. Aun así, nuestro objetivo es analizar aquellos elementos que sobrepasan la idea de funcionalidad, deseamos enfocarnos



en las relaciones que se crean dentro de los lugares, pues estas definen las acciones que los resignifican y no están exentas de historia o símbolos propios. Es incluso a través de esos signos del pasado que se puede reconstruir la percepción y redefinir la forma en la que habitamos ciertos lugares. En este sentido, es necesario tener en cuenta que un «entorno “apropiado” deviene y desarrolla un papel fundamental en los procesos cognitivos (conocimiento, categorización, orientación, etc.), afectivos (atracción del lugar, autoestima, etc.), de identidad y relacionales (implicación y corresponsabilización). Es decir, el entorno explica dimensiones del comportamiento más allá de lo que es meramente funcional» (Urrútia y Vidal, 2005, p.84). Sin embargo y como veremos a continuación, la mirada patrimonial puede edificar una idea disímil del espacio público o lo urbano que afecta directamente a cómo se habita la ciudad.

2. La ciudad patrimonio

En 1972 la UNESCO creó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural³⁴ y Natural «para salvaguardar los bienes inestimables e irremplazables de las naciones» (UNESCO, 1972, s/p). La idea de proteger estos recursos culturales y naturales se reforzó debido a los estragos que la Segunda Guerra Mundial ocasionó en Europa y otras partes del planeta. Evitar su desaparición se convirtió en una importante preocupación para la comunidad internacional. A la iniciativa propuesta por esta Convención se sumaron 191 países. Hoy se registran 1073 bienes culturales y naturales que se consideran patrimonio mundial.

Como mencionamos antes, en diciembre de 1999, Cuenca recibió el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad, pues cumple con los criterios de selección establecidos por la UNESCO en los numerales ii, iv y v³⁵, que reconocen la importancia de las singularidades arquitectónicas de la ciudad, desde sus sitios arqueológicos, hasta las edificaciones de

³⁴ «El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio» (UNESCO, 1972, s/p).

³⁵ Para leer los criterios con más detalle véase el Anexo 1 (pág. 98).



influencia francesa. Además, es importante mencionar que otra característica fundamental que le valió a Cuenca este reconocimiento fue su trazado urbano colonial que

[...] se sigue ajustando al plano ortogonal establecido 400 años atrás. Cuenca es hoy un centro agrícola y administrativo regional, en el que la población local se ha mezclado con sucesivas generaciones de emigrantes. La mayor parte de sus edificios datan del siglo XVIII, pero la arquitectura urbana se modernizó con la prosperidad económica de que se benefició la ciudad en el siglo XIX, cuando se convirtió en un centro de exportación importante de quinina, sombreros de jipijapa y otros productos (UNESCO, 2018, s/p).

Cuando una ciudad adquiere este reconocimiento se transforma en un referente cultural —o natural, dependiendo de la categoría a la que pertenezca— para el resto del mundo. Sus prácticas de organización social y administración pública se consideran ejemplos exitosos de gestión y, en consecuencia, se adhiere al grupo de urbes privilegiadas por sus bienes patrimoniales. Esto implica un alto compromiso que se materializan en treinta y ocho artículos³⁶ que especifican los parámetros, acuerdos y estándares que un gobierno debe aplicar y mantener con el objetivo de conservar esta declaratoria. Además, esta mención también significa una ventaja de índole turística a nivel internacional, que aporta a estas ciudades un valor económico importante para el desarrollo de este sector y, por ende, de su economía.

El Parque Calderón es una plaza situada en el centro de Cuenca y tiene una extensión de 224.14 Ha. Esto evidencia su importante connotación simbólica constituida por un patrimonio que, como vimos anteriormente, genera identidades múltiples, colectivas y simultáneas derivadas de la doble condición de sitio céntrico y cúmulo histórico «lo cual conduce a una carga identitaria que hace —en sentido figurado y real— que la ciudadanía se identifique y represente a partir de su cualidad funcional (centralidad) y de su sentido de pertenencia (historia)» (Carrión, 2005, p.39). El centro de la ciudad, y dentro de él, el Parque Calderón se muestra como un espacio de múltiples significados y usos para la ciudadanía.

El gobierno local funciona como el ente rector de las normas que se han instaurado para que la idea del patrimonio se implante en la manera en la que se percibe y vive la ciudad.

³⁶ Para acceder a los artículos completos, remitirse a *The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Véase las Fuentes bibliográficas (pág. 95).



Esta investigación pretende examinar este fenómeno y cómo se manifiesta en la urbe y la ciudadanía, por esto exploraremos lo que significa habitar el patrimonio y cómo esta construcción simbólica afecta a grupos humanos como la comunidad hip-hop.

2.1. El discurso patrimonial en Cuenca

La ciudad de Cuenca está administrada por la Alcaldía, oficina ejecutiva encargada de planificar el desarrollo cantonal y formular los planes de ordenamiento territorial de la ciudad y sus parroquias, además, gestiona los asuntos de planeamiento urbanístico y uso de suelo, sistema de movilidad, obras públicas, infraestructura y vialidad urbana, entre otros.

Cuando esta institución emprendió el reto de conservar y normar los bienes patrimoniales, creó organismos como la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales y la Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento, oficinas públicas facultadas para salvaguardar la declaratoria otorgada por la UNESCO. En el caso de la primera, su objetivo principal es crear un marco de trabajo en pos de la conservación de los bienes patrimoniales, mientras que la segunda busca proteger y promover el desarrollo cultural dentro de la urbe. Es así que, a través de planes³⁷ cantonales de organización y gestión del territorio y la creación de ordenanzas³⁸, sistematizan el uso y administración de la zona a preservar y de todo lo que se encuentra en ella.

Así pues, se puso en marcha la gerencia del proyecto de ciudad patrimonial. Para entender cómo este es aplicado, es fundamental analizar la campaña que se generó por el gobierno local. Nuestro objetivo es evidenciar cómo se ha construido el discurso oficial desde un plan que aborda el significado de ‘patrimonio’ y cómo este debe ajustarse a la vida de la ciudadanía. Es así como se explicó esta idea desde el oficialismo:

³⁷ Los planes municipales tienen «como objeto principal determinar el modelo o la definición de la estructura general, que se haya de adoptar para la ordenación urbanística y patrimonial del cantón [...] van orientados a un diseño urbano en el que se respeten los estándares mínimos de ordenación que el propio legislador regula y de sostenibilidad urbana, y a evitar el uso de la potestad planificadora desvirtuando el modelo de ciudad existente» (Fundación Wolters Kluwer, 2010, s/p).

³⁸ Las ordenanzas «son disposiciones administrativas de carácter general y de rango inferior a la ley elaboradas por los entes locales [...] no contendrán preceptos opuestos a las leyes o disposiciones generales [...] se diferencian claramente de los actos administrativos en que estos constituyen algo ordenado en aplicación de una disposición general» (Fundación Wolters Kluwer, 2010, s/p).



Esta Declaratoria es de fundamental importancia para las cuencanas y cuencanos, pues debe acrecentarse la conciencia de que vivimos en un espacio físico pródigo de belleza y valores culturales, en el que se han forjado obras que nos distinguen de otros pueblos, nos dan identidad y deben conservarse para el bienestar de todos los habitantes del planeta [...] Desde esta perspectiva, conviene desarrollar el concepto de que el Centro Histórico de nuestra ciudad no es algo que nos pertenece tan sólo a nosotros sino que, en tanto es un bien auténtico y excepcional, dadas sus características culturales, es de propiedad de todos nuestros congéneres en el mundo en el que vivimos, al igual que cualquier otro lugar o sitio que ha sido declarado en esta condición (Alcaldía de Cuenca et al, 2007, s/p).

Esta campaña marcó el inicio de una serie de planes estratégicos para la ciudad, entre ellos: *El Plan Cantonal de Conservación del Patrimonio Cultural*³⁹ que intervino directamente en el *Plan de Ordenamiento del Cantón*, anticipando una serie de modificaciones en el uso del espacio como plazas, plazoletas, parques, veredas y calles, que han sido aplicadas paulatinamente por medio de ordenanzas⁴⁰ municipales con el objetivo de priorizar la conservación física del área patrimonial dentro del centro histórico de la localidad, como nos cuenta Lucía Fernández

Me hacía recordar elementos vívidos, como de pronto algo que no valía [edificios], que también es una cuestión de gustos, [pero] ¿cuándo nos habíamos fijado? [en ellos] ¡nunca! no valían, pero el momento en que vos vez esa historia generada por ese grupo de arquitectos como el Fausto Cardoso, ese empeño por recuperar Cuenca, ese empeño porque se están votando cosas en Cuenca, porque están desapareciendo, yo diría, aromas, olores sensaciones para un grupo [particular] de la sociedad, porque es un grupo, un sector, entonces se genera esta idea de patrimonio y lo van trabajando y se vuelve una cosa pública, y Fernando Cordero pone a la ciudad detrás de la declaratoria y de pronto es un entusiasmo ciudadano, y entonces detrás de la declaratoria empezamos aprender a mirar lo que no habíamos mirado, pero si bien esto fue fuerte, tampoco ha sido totalmente socializado, no porque no haya las líneas, pero si eso no está metido dentro de la educación, no hay nomás [patrimonio] porque a mirar se aprende (Fernández, comunicación personal, octubre de 2018).

Es necesario acotar que el marco legislativo presentado en las ordenanzas que norman y regulan el espacio público privilegia la conservación del patrimonio monumental sobre el

³⁹ Tanto *El Plan Cantonal de Conservación del Patrimonio Cultural* como *Plan de Ordenamiento del Cantón* son documentos que no están publicados ni disponibles al público, no pudimos tener acceso a ellos. Algunos funcionarios públicos nos informaron que estos están por aprobarse y no se encuentran disponibles al público.

⁴⁰ Hemos preparado un breve resumen de las ordenanzas que interesan a esta investigación. Véase el Anexo 1 (pág. 100).



patrimonio intangible⁴¹ como es el caso del uso en una plaza de la ciudad que se modificó desde la declaratoria.

La plaza cívica, antiguo mercado 9 de octubre, desde que es una plaza cívica desapareció la feria [de alimentos] del jueves, la manera en que la gente del campo venía con sus cosas y se sentaba compartiendo lo rural con lo urbano, no sé si es bonita o más limpia, pero no está habitada, esta desolada, sin embargo las veredas están tomadas así peleen con los municipales, y yo me pregunto ¿por qué estamos excluidos a unas veredas en las que hay que esconderse cuando tengo toda una plaza en donde estar? (Fernández, comunicación personal, octubre de 2018).

Hoy, los agricultores rurales de la provincia han sido reubicados a las afueras del centro histórico, decisión regulada por las ordenanzas municipales de ordenamiento territorial, que prohíben estas actividades en pos de conservación monumental y el orden. Con esta acción no solo se están perdiendo las dinámicas comerciales tradicionales, sino que además ha transformado a la plaza en un espacio vaciado.

En los casos en los que se legisla el uso del espacio —ya sean vías de acceso, zonas de descanso o sitios en general— se consideran usanzas comerciales, sin embargo, los días de mercado de alimentos y paja toquilla que se daban en la plaza cívica también son parte del legado cultural y tradicional de la ciudad, así como no se contempla ninguna actividad artística o cultural. En teoría, se promueve «la preservación, mantención y difusión del patrimonio arquitectónico, cultural y natural del cantón en los espacios públicos» (Alcaldía de Cuenca, 2010, s/p), sin embargo, para usar dichos sitios considerados como de libre acceso para fines artísticos es necesario adquirir un permiso temporal y con acceso de tiempo restringido, como en el caso de la Calle del artista.

En este contexto es claro que una preocupación recurrente del gobierno local es reconocer y conservar monumentos. Incluso se ha creado en abril del 2018 el programa Guardianes del patrimonio de Cuenca para «vigilar y denunciar agresiones al patrimonio, de las edificaciones, plazas, iglesias, tradiciones y cultura» (Metro, 2018, p.3). Esta iniciativa convirtió a 800 niños y niñas de la ciudad en vigilantes permanentes del «mal» uso del patrimonio. Teniendo en cuenta esta premisa, no pudimos evitar preguntarnos ¿en qué consisten los usos incorrectos del patrimonio?, ¿qué deben proteger los jóvenes dentro de

⁴¹ Patrimonio intangible se refiere a «las expresiones culturales étnicas u expresiones vernáculas que tengan un origen cultural histórico para el Ecuador» (Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador, 2004, p.4).



la ciudad? o, al no existir ningún documento oficial, ni autoridad que pueda responder estas incógnitas, ¿se podría contemplar al *performance* artístico como un mal uso? Es difícil decir, en especial considerando que en el marco legal que existe actualmente estos aspectos no se vislumbran. Si bien la ciudad tiene sus propios componentes de organización social que protegen y garantizan otros derechos de los ciudadanos, es también importante mencionar que todas las ordenanzas municipales privilegian a las construcciones monumentales de la ciudad y no consideran los usos sociales de aquellos que habitan esos lugares. En ninguno de los documentos oficiales se menciona a las personas, ni a la utilización del espacio público para expresiones culturales como las que ocurren dentro de la cultura hip-hop, en su lugar, encontramos la siguiente aclaración: «Para la ocupación de cualquier espacio público en estas áreas, se requerirá de autorización expresa de la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales» (Alcaldía de Cuenca, 2010, s/p). El permiso al que hace referencia este documento es temporal y se adquiere después de haber pagado un rubro económico, excepto si se trata de una actividad política o tradicional —considerada como tal, por la historia de la ciudad o aceptada por el discurso hegemónico en el poder—, en tal caso será gratuito. Esta es la razón por la que muchos artistas pugnan por la modificación de la norma en un proceso que sigue vigente hasta la conclusión de esta investigación y comenzó hace diez años.

Es así como llegamos a un callejón estrecho en la estructura legal que se ha concebido para soportar las necesidades de la declaratoria. Como efecto dominó, el ideal de patrimonio ha intervenido en todas las políticas de uso y gestión del centro histórico y, como hemos constatado, tiende a privilegiar a los bienes físicos. Es evidente que se ha minimizado lo que la declaratoria estipula sobre la producción intangible o manifestaciones culturales contemporáneas de los habitantes de la urbe que también suceden dentro de las zonas patrimoniales.

El termino patrimonio parte de un carácter polisémico sin embargo, el patrimonio cultural es entendido como todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independiente de su interés utilitario, asociado a los procesos sociales que consisten en la legitimación de unos referentes simbólicos a partir de unas fuentes de autoridad (de sacralidad si se le prefiere llamar así) extra culturales, esenciales y por tanto inmutables, el patrimonio cultural es una invención y una construcción social al mismo tiempo, que a su vez depende de valores hegemónicos de una sociedad determinada en un momento dado (Prats, 1998, p.64).



En la ciudad hay agentes activos de creación cultural como los jóvenes de la cultura hip-hop o como el artista Francisco Aguirre, actor y realizador de teatro, quien publicó un manifiesto titulado *Por el derecho al uso del espacio público para el arte y la diversidad cultural*. En este documento de diez páginas, Aguirre relata cómo las disposiciones legales sobre el uso del espacio son contradictorias «no hay coordinación o hay oposiciones y sabotajes entre las funciones del Municipio, digo, es lo que se ve» (Aguirre, 2018, p.2). Asimismo, en este documento pondera la necesidad de un dialogo real y necesario para su profesión, en el que motiva a que la ocupación suceda como una expresión de la vida, no como una actividad destructiva o agresiva con un lugar o su gente. En palabras de Francisco

si bien hay eventos que hoy tienen un peso histórico relevante para el arte, los espacios públicos son el territorio donde las percepciones y concepciones del mundo las creencias, gustos, apegos identidades se afirman, se destruyen, mueren o renacen y quién nos da el sí es la obra al concluir y concluye cuando es recibida por alguien, por pocos, por muchos (Aguirre, 2018, p.5).

Es así como se debate cuál es el verdadero derecho al espacio público. Por otro lado, en 2012 se publicó la *Ordenanza municipal reguladora del uso del espacio público para arte grafiti y mural*, la que tiene el objetivo de

establecer los mecanismos por los que el gobierno autónomo descentralizado de Cuenca promueva la creación y mantención de murales y arte grafiti en su espacio público como una propuesta estética urbana y de apropiación del espacio público por parte de sus artistas. La ordenanza es de aplicación cantonal, tanto en el área urbana como rural (Alcaldía de Cuenca, 2012, s/p).

Si bien este documento reconoce la existencia y desarrollo del grafiti a través de una ordenanza que regula el uso del espacio público y reconoce esta actividad dentro de la ciudad patrimonial, no ha sido aprobada hasta la fecha, por ello nos preguntamos ¿qué significa para la cultura hip-hop este documento? Según Martín Arévalo, artista de grafiti, esta norma no se aplica de forma práctica. Además, regular el contenido de lo que se puede pintar o no resulta incompatible con la esencia transgresora de esta expresión artística. Para Arévalo este gesto legislativo no es más que una jugada política que busca sumar simpatizantes ignorando la naturaleza irreverente del grafiti además del contenido social que representa.

Es importante tener en cuenta que parte del debate sobre el patrimonio en Latinoamérica, hace referencia a cómo se privilegia, no solo el patrimonio monumental, sino ciertas



expresiones culturales intangibles sobre otras. No olvidemos que las tradiciones también experimentan procesos de cambio, adaptación e incluso, normalización. Este es el caso del Pase del Niño, una fiesta popular que se celebra el 24 de diciembre en el área patrimonial de Cuenca. Al respecto es fundamental notar que, al finalizar el desfile, las regulaciones impiden que sus participantes puedan compartir los alimentos preparados para dicha celebración en las plazas del área patrimonial, aunque esto sea una parte fundamental de dicha práctica cultural; el gobierno local prima la conservación de la limpieza y el orden de dicho espacio.

Llorenç Prats ha denominado a este proceso como «activación patrimonial», que consiste en seleccionar determinados referentes culturales o naturales para su exhibición y sacralización. Es a través de este procedimiento que se propone una versión de la identidad (un «nosotros del nosotros») y se recaban adhesiones para la misma. El poder político es quien comúnmente realiza activaciones patrimoniales, aunque también pueden ocurrir desde la sociedad civil, no debemos perder de vista que sin poder (la fuerza social capaz de activarlo) no existe patrimonio (Mantecón, 2005, p.7).

Las dinámicas sociales de la vida en la ciudad pueden cambiar por varios motivos: diversos procesos históricos propios de una sociedad, la fragilidad de la memoria, el condicionamiento en el uso del espacio, entre muchos otros. Sin embargo, en la ciudad patrimonial se tiende a proteger el legado histórico de las edificaciones y de las fiestas de antaño por sobre otras dinámicas populares cotidianas que podrían considerarse invisibles, como las dinámicas de mercado de los jueves o las expresiones culturales de baile de hip-hop que encuentran en los espacios públicos lugares para representarse y transformarse en posibles expresiones tradicionales de la sociedad contemporánea.

Por ello, es necesario preguntarnos ¿cómo puede la producción cultural actual desplegarse y tal vez transformarse en legado histórico si las regularizaciones impiden todo tipo de apropiación? Creemos que es importante reconocer que una parte importante de la realidad está acompañada de caos, pero también descubrimiento y encuentro.

Como explica Llorenç Prats, «los valores hegemónicos de la sociedad dentro del tiempo de la patrimonialización determinan qué es patrimonio y qué merece ser preservado» (1998,



p.64). Cuando estos presupuestos se ponen en evidencia, es la ciudad contemporánea la que está en la línea de fuego entre lo histórico, tradicional y simbólico, y los criterios constituyentes y concomitantes que la rodean para poder crearse y coexistir. Nos dice Lucía: «Las cosas se irán dando en la medida en que la gente se tome los espacios, cualquier prohibición irá ligada a una verdadera destrucción como la muerte de la plaza cívica» (comunicación personal, octubre de 2018). Después de todo, actualmente la urbe está sometida a la influencia de la cultura global, pero también marcada por su pasado.

Para descubrir si existe algún punto de encuentro entre estos elementos se debe repensar cómo equilibrar la existencia de expresiones culturales tradicionales y contemporáneas dentro de la visión de ciudad contemporánea patrimonial «Lo público está pensado en las personas, y yo pienso que nosotros no tenemos un criterio de que manera habitan las personas, hay unas ordenanzas sobre lo público que no se comparan con la realidad, lo público está pensado desde una estética ajena a la vida y para mí eso lo muestra la plaza cívica» (Fernández, comunicación personal, octubre de 2018). Esa y muchas otras plazas del centro se están vaciando porque cualquier otra expresión que no sea transitar y ocupar momentáneamente los espacios públicos es regulada por la ley.

En el texto propuesto por Mantecón, *Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México* (2005), se sugiere que el desarrollo del patrimonio intangible recibe considerablemente menos apoyo que el tangible, además es menos estudiado y protegido legislativamente. Un ejemplo interesante de esta situación es el caso estudiado por Patricia Melè, el barrio Los Ángeles en la ciudad de México, una zona que lucha por ser reconocida como patrimonio debido a las actividades que se realizan en ella, más que por la configuración física del lugar. Este y muchos otros son ejemplos de cómo las políticas internacionales acogidas por los gobiernos latinoamericanos han transformado la ciudad modificando las prácticas que las personas han realizado por años y motivando incluso su desaparición. Se han privilegiado diversas actividades sin considerar a la gente que habitaba estos sitios, esto en pos de alimentar la industria turística que tanto prosperó gracias al alto valor económico que la declaratoria ha agregado sobre ella. Aunque muchas políticas locales han examinado el uso cotidiano de



los espacios patrimoniales que hoy están en dificultades, como la plaza de San Francisco que albergaba dinámicas sociales tradicionales, como el periquito que lee la suerte, los jornaleros que ocupan todas las mañanas la plaza o los vendedores de artículos esotéricos para prevenir el mal de ojo y el desamor, hoy la visión de ordenamiento y asepsia lo están transformado en un mercado meramente comercial y turístico. Aunque encontramos importante ahondar sobre este tema con profundidad, no nos será posible examinar mucho más por el enfoque que buscamos que tome esta investigación, sin embargo, es relevante mencionarla para evidenciar cómo la visión de patrimonio puede contradecir su propia naturaleza de conservación, cuando deja de lado las dinámicas sociales que existen en esos espacios. En este sentido, se podría considerar que la adhesión a la lista del Patrimonio Mundial «suele ser sinónimo de nuevos peligros para los sitios en cuestión: afluencia excesiva de turistas, comercialización y proyectos de acondicionamiento, que pueden llegar incluso a amenazar los valores mismos por lo que dicho sitio se seleccionó» (Mantecón, 2005, p.21), como es el caso de la plaza de San Francisco y la de Santo Domingo.

En el caso de Cuenca, la ordenanza del grafiti refleja una acción concreta por parte de la Alcaldía frente a la problemática del espacio público. Sin embargo, como expresión contemporánea de cultura dentro de la ciudad patrimonial, el grafiti se apropia del espacio público bajo términos anti institucionales, naturaleza que esta ordenanza ignora y deteriora con su afán de regularización. Por otro lado, la toma de la glorieta del Parque Calderón por quienes practican *break dance* se interpreta de manera diferente pues, como ya habíamos mencionado, aunque la motivación que inicialmente empujó a los jóvenes a apoderarse de este espacio era aprovechar el piso de baldosa, la luz y la energía eléctrica, con el tiempo este lugar se convirtió en un símbolo de la conquista más importante de la cultura hip-hop local —para la que habitar el espacio público es una parte esencial de su naturaleza—. Aunque, ningún permiso de uso de largo plazo fue aprobado, los jóvenes se tomaron este sitio y gracias a esta victoria simbólica pueden utilizarlo sin mayores contratiempos.

Podríamos decir que el reconocimiento de la producción cultural contemporánea es un paso importante para abrir un camino al diálogo y posible convivencia entre el pasado y el presente. Sin lugar a duda, la ordenanza del grafiti demuestra que la ciudad está viva y que, quienes la habitan se apropian no solo del espacio público, sino que son agentes activos en



su construcción y que su existencia es una realidad para la norma del gobierno local. Aun así, como vimos en el manifiesto de Francisco Aguirre, la realidad supera las consideraciones políticas que se aplican en la actualidad.

El 8 de julio del 2017 se liberaron ocho plazas y plazoletas para el uso de las artes. A pesar de ello, el 10 de mayo del 2018, debido a la intervención policial terminó prematuramente un concierto de hip-hop organizado por la Alianza Francesa en el marco del I Festival de Culturas Urbanas. Es importante cuestionarse si las manifestaciones artísticas y culturales tienen cabida en una ciudad altamente regulada y donde los discursos y medias políticas no se aplican realmente.

Por todo ello consideramos que lo que se vive en Cuenca es un discurso político de apoyo con letras pequeñas que si bien, hoy reconoce la existencia de una necesidad por parte de los artistas como los jóvenes que practican hip-hop o el artista *performance* Francisco Aguirre, no permite la utilización concreta del espacio en libertad y espontaneidad, que permita la expresión de la cultura o el arte dentro del área patrimonial. Por el contrario, todo ocurre bajo el ojo regulador del sistema político que aprueba qué se hace o qué se dice en la ciudad.

El centro histórico es el espacio público por excelencia y, por tanto, un elemento articulador de la ciudad pues, según Harvey «la centralidad no es indiferente a aquello que reúne, al contrario, necesita un contenido» (2013, p.42).

En otras palabras, la noción de centro se construye desde el significado que la urbe y el que la ciudadanía le otorga. La centralidad de la ciudad no existe *per se*, sino que es el lugar que reúne contenido significativo para sus habitantes y para sí misma, por lo tanto, es fundamental con respecto a otros sectores determinar que el centro reúne todo aquello que caracteriza en espacio y tiempo al sentir urbano y su identidad en términos generales. «A partir de la declaratoria de Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad, yo creo que es un corte, un antes y un después de la forma de habitar esta ciudad» (Fernández, comunicación personal, octubre de 2018)



Por lo tanto, podríamos afirmar que desde la óptica de quienes habitamos la ciudad, la aplicación de estas normativas patrimoniales se presenta más como un *set* de prohibiciones, como un elemento privativo que modifica una serie de usos cotidianos propios de la vida social para mantener y proteger el legado patrimonial hegemónico. El centro de la ciudad, que históricamente fue siempre un lugar de encuentro con el otro, un espacio de representaciones culturales, de mercado, de lucha, de música o simplemente de lo cotidiano, ha cambiado para favorecer la preservación de sus estructuras arquitectónicas sobre las relaciones sociales. Es inevitable, entonces, cuestionarse si esta ciudad se construyó para ser habitada o para ser contemplada.

Resulta fundamental propiciar un diálogo entre a las culturas urbanas y la metrópolis, es por esto que, en el siguiente capítulo hemos decidido adentrarnos en la comunidad hip-hop de Cuenca, esto con el objetivo de evidenciar cómo la urbe se construye desde su experiencia y contextualizar como la construcción de patrimonio convive con las manifestaciones culturales del hip-hop.



Capítulo IV. Los discursos y prácticas del hip-hop y la ciudad patrimonial

«El barrio es todo el mundo»

(Skore999, 2018⁴²).

Si bien la ciudad puede ser percibida desde distintos sentidos, esta vez hacemos el ejercicio de escuchar, y es que, no solo están los sonidos de los autos al transitar sobre los adoquines de piedra, ni las conversaciones de las personas al pasar, el *bip* del semáforo, el silbato de los policías de tránsito, o la música ambiental que repica de los parlantes alrededor del parque, hoy también es la música hip-hop la que suena en el centro de la urbe. Por miles de años las composiciones musicales han acompañado el ritmo de vida de las civilizaciones alrededor del mundo

La evidencia abrumadora de la etnomusicología sugiere que la música puede tener una eficacia social de algún orden similar a la propia del lenguaje [...] Las investigaciones futuras incluyen el testeo de hipótesis y la derivación de implicancias acerca del modo en que la música puede ser concebida como una actividad pública, como un bien social en las sociedades contemporáneas. (Cross, 2010, p.15-16)

La música ha dejado un importante legado a lo largo de la historia como un elemento significativo de comunicación y ritual para los diversos grupos humanos, y esto puede evidenciarse 50 000 a 10 000 años antes de Cristo en el período paleolítico cuando se hallaron los instrumentos musicales más antiguos del mundo y aunque poco se sabe sobre el tipo de música que producían tales instrumentos, este echo nos permiten imaginar a la música como un componente que ha existido desde siempre.(Estrella, 2015)

Remontémonos a la civilización griega, donde aparecen instrumentos conocidos y utilizados hoy en día, como la lira, y es que «la afición humana hacia la música es un enigma, que objetivamente pareciera no tener ninguna utilidad para el ser humano, pero que pese a esto es central y fundamental en todas las culturas del mundo» (Vargas, 2017, p.1). En textos sumerios, egipcios, hebreos, chinos y otras civilizaciones antiguas encontramos

⁴² Frase dicha por el artista colombiano del grafiti, Skore999, durante una conferencia presentada en el marco de I Festival de Culturas Urbanas que la Alianza Francesa organizó en Cuenca durante mayo del 2018.



referencias a diversos instrumentos musicales que servían para acompañar el combate o durante el culto religioso, como lo señala Ian Cross (2010) en su texto *La música en la Cultura y Evolución*.

Filósofos como Pitágoras y Aristóteles hacen alusión a la música como un elemento cultural y humano importante, incluso famosos textos históricos hacen referencia a la música, como este pequeño fragmento de la epopeya griega *La Ilíada* y *Odisea* de Homero (VI a.C) «cuán sonora se oye la voz de la marcial trompeta, que el arma toca en la ciudad que sitia poderoso enemigo, tan aguda entonces resonó la voz de Aquiles», incluso en el imperio Romano, que utilizó a la música en circunstancias tan particulares como la guerra «Los romanos, magníficos guerreros y hábiles conquistadores con trompetas daban las señales y ordenes en los desfiles, campamentos y campos de batalla»(Daza, 2015).

La música aparece en la historia como un elemento recurrente en la guerra, «desde el primer canto bélico, el de Débora, que profetizó a los israelitas la victoria de Borrach contra Sisara, en el año 1281 A.C., hasta Lily Marlene, que entonaban los soldados alemanes en la Segunda Guerra Mundiales [...]. A partir de esta fecha, se aumenta el número de ejecutantes en las formaciones musicales militares en España» (Daza, 2015).

Las bandas⁴³ de música que se organizaban para la guerra gozan de una larga historia, tan antigua como la de la propia música, donde la música se utiliza para motivar y organizar a los soldados, las bandas militares conocidas también como retretas han existido por años, posiblemente no tan populares como antes, sin embargo siguen hasta hoy, se han replicado hasta grupos como la policía, como cuenta el teniente Juan Jaramillo de la Provincia del Azuay «mediante estas actividades, la policía busca reforzar nuestros lazos con la ciudadanía, mediante actividades de recreación sana, en espacios de significativa afluencia en los que se tenga una contacto directo, especialmente de los niños, con nuestro personal» (N. M, s/a) en el caso de Cuenca donde la retreta militar estuvo presente cada domingo hasta la década de los 50 «todos los domingos [...] se llevaba a cabo la infalible retreta de la banda de los Militares, para llenar de música el parque, mientras decenas de los

⁴³ En ocasiones se utiliza el término «banda» (del inglés *band*) para designar a grupos musicales como bandas de rock, pop y otro tipo de agrupaciones que siendo también un tipo de conjunto musical nada tienen que ver con el concepto de «banda de música». La palabra «banda» por su significado refiriéndose a la faja o insignia militar pudo haber terminado relacionándose definitivamente con este tipo de formación musical porque en sus orígenes las bandas estaban íntimamente ligadas al mundo militar. (Daza,2015)



cuencanos se deleitaban por las interpretaciones» (Aguilar y Cordero, 2015, p.122), ocupando la glorieta del Parque Calderón.

Sesenta y ocho años más tarde, ese mismo espacio musical de domingo es ocupado por un grupo de jóvenes que baila al ritmo del hip-hop, podríamos decir que hoy esa retreta militar se ha transformado en hip-hop y *break dance*.

«Somos seres musicales, de eso no hay duda. Y en correlato sentimos la necesidad de mover el cuerpo, de danzar y de bailar. La música y la danza constituyen formas sumamente creativas en las que damos muestra de nuestro ser, que apelan a nuestra sensibilidad y a nuestra cognición, en las que imprimimos nuestro yo individual y a la vez, nos identificamos al unísono con esos otros que tocan, cantan y bailan a lado nuestro» (Vargas, 2017, p.1)

La música ha sido el medio de comunicación con el otro, pero también de conexión, si bien a veces no es de nuestro gusto particular, es un medio de acercamiento, como nos cuenta Lucía

Con respecto a lo del hip-hop yo pensaba, no entiendo, no es mi música, estoy quizá fuera de ello, pero siempre me encantó venir y empezar a mirar que hay un espacio del Parque Calderón, donde un sector de la ciudad que tiene un gusto [musical concreto] se lo ha tomado [la glorieta], es un placer que alguien se tome los espacios. En la medida en que los distintos grupos se tomen los espacios públicos creo que podemos el resto aprender, mirar, conocer, cosas que no tienen por qué estar en nuestros gustos estéticos (Fernández, comunicación personal, octubre de 2018)

Y como Lucía, cuando transitamos por el parque al finalizar la tarde, es la música hip-hop la que despierta curiosidad, de quien circula por el parque cuando la oscuridad a cubierto la ciudad, es el eco de la música una invitación sutil a observar el baile y escuchar la melodía.

Durante el trabajo etnográfico conocimos al *b-boy* Franco Cabrera de 35 años que nos relata cómo llegaron a la Glorieta del Parque.

Hace 12 años nos tomamos la glorieta, nosotros iniciamos el baile ahí porque buscábamos apropiarnos de un sitio, ya que no teníamos un lugar [para entrenar]. Empezamos en el Parque de la Madre cuando Johnny Peligro trajo los nombres de los movimientos de baile. Entonces no sabíamos nada de hip-hop, pero [pronto] aprendimos que lo que hacíamos tenía nombre. Luego fuimos al Coliseo [Jefferson Pérez], pero siempre nos sacaban, decían que no debíamos bailar ahí. Luego fuimos a la concha acústica del [Parque] Cesar Dávila, pero la gente del sector también nos expulsó. Recuerdo que en ese tiempo estaban reconstruyendo el Parque Calderón. Cuando vi la glorieta, le conté a unos panas que estaba vacía, era cubierta, tenía luz, tenía cosas que no existían en ningún otro parque. Era el lugar perfecto. Tenía todo. Poco a poco, nos tomamos ese espacio. Primero íbamos los domingos, después los fines de semana. Siempre venían los guardias y nos decían que no podíamos estar ahí, ¡cuántas veces nos echaron! Decían que no podíamos [bailar], porque no, porque



[la glorieta] no es para eso. Muchos dejaron de venir [a los ensayos], casi muere el *breaking*. Pero yo y otro amigo, solo los dos, seguimos yendo al Parque. Luego la gente volvió y, otra vez, comenzamos a apropiarnos el lugar. Siempre nos echaban, hasta que un día, la gente que nos veía reclamo: «¿Por qué los expulsan, si ellos no hacen nada? Están dándole un espectáculo a la gente. Usando un espacio que nadie usa». Entonces los guardias dudaron. Cuando le preguntamos a la gente «¿quieren que nos quedemos?» todos respondieron «¡sí!». Solo entonces los guardias dejaron de molestarnos.» (Cabrera, comunicación personal, mayo de 2018)

Según el MC Boris Ortega de 30 años, esto representa un hito para la cultura hip-hop cuencana, porque la glorieta se convirtió «en el primer espacio donde empezó a caer⁴⁴ gente de distintos barrios y distintos lugares» (Ortega, comunicación personal, mayo de 2018). Con esta acción una nueva cultura comienza a visibilizarse, resignificando los espacios de la ciudad y dándole un nuevo sentido y uso a los espacios públicos, «otro criterio clave que yo lo hice mío, es que al hablar del uso de los espacios no hay peor uso que el des uso, eso de cara a las edificaciones, que en la medida en que no está habitadas, vividas, se mueren, pueden ser bonitos o no, no tienen sentido si no se habitan» (Fernández, comunicación personal, octubre de 2018). Porque los espacios solo son significativos cuando son habitados por quienes viven en la ciudad, como lo siguieren las mismas personas que los ocupan.

Cuando le preguntamos a Franco si alguna vez la Alcaldía expidió un permiso formal que les permitiera usar la glorieta, nos explicó que en un inicio ellos gestionaban las autorizaciones cada vez que expiraban. Sin embargo, el proceso no era fácil, «no nos querían dar [el permiso], siempre había algo. Pero, ahora no hay escrito, [la glorieta] es un espacio tomado por la cultura hip-hop y *breaking*, es un espacio ganado». (Cabrera, comunicación personal, mayo de 2018).

Aunque inicialmente los miembros de la comunidad hip-hop jugaron acorde a las reglas del gobierno local, gestionando los permisos para usar los lugares de libre acceso, cuando la respuesta de la Alcaldía fue negativa, los muchachos se tomaron el sitio y legitimaron este gesto gracias a la aprobación popular y ejerciendo sus derechos.

⁴⁴ En el contexto de la jerga cuencana (y de otros sectores del Ecuador) ‘caer’ se usa como sinónimo del verbo ‘llegar’ o ‘venir’.



La presencia de los bailarines en la glorieta ya no es cuestionada por los usuarios del parque, sus guardias o las autoridades de la ciudad, como nos relata Boris Banegas, uno de los representante de la Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento de la Alcaldía «Con los chicos que bailan está todo arreglado, no hay un permiso escrito, pero ellos tanto como nosotros, témenos un acuerdo para que usen la glorita, siempre y cuando den espacio para otras actividades itinerantes que quieran hacer uso del lugar simultáneamente, porque es de uso colectivo» (Banegas, comunicación personal, abril de 2018).

Es importante notar que esta acción política ocasionó que el discurso oficial perdiera valor, pues este solo funciona si la ciudadanía le otorga sentido, y cómo ya vimos, fueron justamente los usuarios del parque quienes se negaron a que los bailarines fueran expulsados de la glorieta «el patrimonio requiere conciencia y consenso no requiere una legislación que ignore a quienes lo habitan. Las cosas se irán dando en la medida en que la gente se tome los espacios, cualquier prohibición irá ligada a una verdadera destrucción» (Fernández, comunicación personal, octubre del 2018) y si el patrimonio privilegia la conservación, también puede estar ligada a la destrucción de la misma, en términos de habitar, si esos espacios se vacían o dejan de ser habitados.

1. Hip-hop, espacio público y patrimonio

Cuando los jóvenes se toman el espacio para bailar una serie de tensiones y relaciones se activan en la ciudad patrimonial, capaces de provocar una ruptura entre el pasado y presente, evidenciado como la construcción social y cultural del patrimonio puede afectar el uso libre del espacio público para cualquier ciudadano o grupo.

Si bien hemos relacionado la aparición de los jóvenes bailando con la retreta militar, a través de la música y el *performance*, para establecer un argumento, respecto al uso artístico entre el pasado y presente de dichos espacios públicos, hay componentes que legitiman la presencia de ciertas actividades o grupos sociales por sobre otros, fortalecidos por el concepto de preservación de legados tradicionales, consolidados por el concepto de patrimonio, capaces de crear un brecha entre lo cotidiano y lo tradicional mediante la



ratificación de lo vernáculo sobre lo contemporáneo que provoca un enfrentamiento entre lo que se puede hacer y lo que no, dicho en otras palabras, la construcción de patrimonio fortalece y privilegia procesos históricos y culturales sobre otros, cobijando como insigne a una acción del pasado y elevándola a un rango superior, respaldándola como una actividad cultural legítima.

Esto quiere decir que los hechos históricos seleccionados como tradicionales son incuestionables, porque fortalecen la identificación local y mantienen valores fundamentales para la construcción identitaria de la ciudadanía, sin embargo, la cultura hip-hop que es considerada joven (aunque ya se han dado muestras de su existencia y permanencia desde hace doce años atrás) genera cierta resistencia al no tener el valor tradicional equivalente al de la retreta militar por su antigüedad o por su hegemonía social histórica.

Cuando el hip-hop ocupa la glorieta, refleja la existencia de una minoría social contraria a la dominante que es difundida y protegida por el patrimonio, por lo tanto, su permanencia está regulada a través de los guardias ciudadanos que aplican la ley para mantener el —orden y limpieza— del espacio público en el centro histórico como vimos anteriormente, donde identificamos que la ciudad patrimonial no contempla la alteridad o el azar de lo incontrolable como nos dice De Certeau. Y es que al momento de mirar a la ciudad contemporánea y las posibles repercusiones futuras para la producción cultural del siglo XXI no encontramos alternativas políticas para estos grupos y como consecuencia estos se manifiestan al margen de la misma.

Durante la investigación identificamos un motivo que ha generado rechazo ante la presencia del hip-hop, es la conexión incorrecta que suele hacerse entre este y los procesos de aculturación o la pérdida de valores locales e incluso identidad que podría difundirse entre las nuevas generaciones, provocando miedo a perder la identidad propia del lugar, que resulta contraria a los objetivos patrimoniales. Pero, es importante notar que algunas de las



singularidades con las que hoy construimos, por ejemplo, la identidad arquitectónica de la ciudad, provienen de estéticas europeas, como vimos anteriormente.

Es primordial tener en cuenta que el movimiento hip-hop de Cuenca no se ha desarrollado como una copia sin contenido, sentido o referentes locales, «cultura de masas global [...] una forma homogeneizadora de representación cultural enormemente absorbente de las cosas, por así decirlo, pero [...] nunca es absolutamente completa [...] [porque] No trata de producir mini-versiones [...] de americanidad» (Hall, 1991, p.28) por el contrario, la emergencia de esta comunidad podría marcar un precedente importante de cultura contrapuesta a lo convencional capaz de propiciar la apertura de espacios fundamentales de tolerancia y creación cultural que podrían marcar el inicio de nuevos movimientos sociales integradores que motiven al diálogo y que generen espacios más habitables y seguros para la diversidad y el encuentro con el otro.

No se puede negar que cuando los préstamos de valores estéticos o culturales se adquieren por las clases privilegiadas como un símbolo de estatus, suelen ser menos cuestionadas que cuando un joven de clase media o media-baja toma prestadas ideas que retan las normas del *status quo*, pero que concuerdan con su realidad. A pesar de esto, hoy el hip-hop se ha consolidado alrededor del mundo no como una tendencia de moda, sino como complejo movimiento cultural y este es el caso en la ciudad de Cuenca.

Durante una reunión a la que asistimos, pudimos presenciar cómo los chicos interesados y parte de la cultura urbana se organizaban para tener reuniones periódicas en las escalinatas del centro histórico (entre las calles, Larga y Hermano Miguel) todos los miércoles por la noche, su objetivo era iniciar un proceso de aprendizaje con respecto a los fundamentos del hip-hop. Para lograrlo se definirían algunos aspectos de la cultura, se ahondaría sobre su significado e implicaciones, y se reflexionaría sobre cómo mejorar técnicas artísticas.

Durante la charla se tocaron temas como, sentido comunitario, la responsabilidad con la cultura y su gente, entre otros tópicos que nos permitieron conocer más de cerca esta cultura urbana, pero, sobre todo comprender lo complejo que es ser un *hiphoper* en la ciudad. Ellos

participan activa y conscientemente de la importancia de construir una cultura consecuente con el entorno social, político y económico de lugar donde residen para habitar la ciudad.



Reunión en las Escalinatas. 2018 [Registro fotográfico de la autora]

Los jóvenes que se identifican con esta contracultura construyen un espacio político dentro de la ciudad, no solo al darle sentido a los sitios de tránsito que con el paso del tiempo se han vaciado, sino que —como dice Arturo Escobar en su texto *La invención del Tercer Mundo Construcción y deconstrucción del desarrollo*— «La estrategia de tales agrupaciones se inspira en la defensa de la diferencia cultural, no como una fuerza estática



sino transformadora, y en la valoración de necesidades y oportunidades» (Escobar, 2007, p.9). Las muestras culturales de inconformidad y desapego a la estructura instaurada por el sistema cultural y tradicional histórico legítimo nacen en la juventud como contracultura, como la necesidad urgente de encontrar nuevas formas de reconocimiento en el sistema social. En otras palabras, «la contracultura no es una oposición sino un cuestionamiento de todos los métodos autoritarios y coercitivos existentes [...] puede entenderse como aquello que se opone a toda forma de convención social o de conservadurismo, a todo lo establecido que permanece inmutable o incambiable» (Villarreal, 2000, p.23).

En este sentido, es necesario entender que, aunque en la ciudad patrimonial los espacios públicos se concentran con un fin específico y sin consideraciones sociales particulares se normaliza un solo uso —las calles son para transitar, las plazas para encuentros temporales y las calles para la circulación vehicular, preferentemente—, cuando los jóvenes o artistas se apropian de estos espacios de tránsito, temporalidad y circulación para habitarlos, rompen un ciclo ideal y advierten que los sitios físicos o monumentales pueden perder su particularidad de monumento y transformarse en artífices de lo cotidiano.

Por este motivo, la noción hegemónica se refiere a toda acción de cualquier tipo como objeto a ser regularizado para evitar que estas perjudiquen el hecho patrimonial monumental.

El patrimonio requiere conciencia y consenso no requiere una legislación que ignore a quienes lo habitan, los jubilados no han pedido permiso, pero quienes requieren de un permiso son quienes han habitado el parque desde siempre, por ejemplo, los fotógrafos, los señores que limpian los zapatos, los mismos chicos. Lo otro siempre será un debate entre la ciudadanía y la aparente ley que dependerá de las influencias estéticas de quienes manejan el poder (Fernández, comunicación personal, octubre del 2018).

Si bien el objetivo del patrimonio es rescatar un pasado histórico relevante para la construcción social futura, «pero también he visto cómo se rehabilitaron espacios, como la Escuela Central, Todos Santos, la Casa de la Lira, la Casa de los Arcos» (Fernández, comunicación personal, octubre del 2018). También es sujeto a provocar rupturas entre



habitar y admirar dichos espacios, que puede provocar un vaciamiento de los lugares de encuentro cuando los obstáculos en su uso se vuelven infranqueables.

Si bien, el concepto de patrimonio tiene un alto valor polisémico [...] es entendido como todo aquello que socialmente se considera digno de conservación, independientemente de su interés utilitario [...] ninguna activación patrimonial [...] es neutral o inocente, sean conscientes o no de ello los correspondientes gestores del patrimonio. Los símbolos patrimoniales, son deudores de una correlación entre ideas y valores (Prats, 1998, p.63).

La construcción del patrimonio tiende a privilegiar imaginarios oficiales que se enuncian y producen desde las instancias gubernamentales o institucionales, que son también referentes históricos de aquellos sectores conservadores herederos del criollismo y la defensa del mestizaje cultural hegemónico, que están fuertemente ligados, que se considera como autoridad a la hora de hablar de la historia oficial de la ciudad y de su correlato identitario esencialista (Durán, 2015, p.25).

Es decir, el patrimonio cultural es una construcción social, cuyo objetivo es preservar todo aquello que tenga un valor identitario e ideológico consecuente con los valores hegemónicos del grupo social dominante. Debemos tener en cuenta las implicaciones culturales, económicas, políticas, etc. que estas elecciones tienen para la construcción social e histórica de una ciudad.

Por lo tanto, proponemos cuestionar cuáles son los valores que se han impuesto como legado, para la cimentación del futuro de la urbe respecto a sus ciudadanos, por qué suele presentarse al pasado como una época ideal, cuando también se la debe entender como una de transición y cambió con la que se construye parte de la identidad de la ciudad, pero que también debe abrir paso a la diversidad y la posibilidad de adoptar nuevas formas de ser en el futuro.

El Parque Calderón es el escenario de este proceso pues, al albergar a nuevas culturas sirve como un espacio para que habitantes diversos convivan. «En este espacio colectivo existe una apropiación pública, una forma de gestión pública, una mirada colectiva y unas identidades múltiples que provienen de distintas fuentes, tanto de adentro como de afuera



de la zona, así como del ayer y del hoy» (Carrión, 2005, p.40). En este contexto, el hip-hop propone, desde su naturaleza contracultural y no tradicional, el derecho a existir desde la diferencia.

Las ciudades son el escenario de cambios políticos, históricos, culturales etc. y en este contexto, la responsabilidad de mantener el patrimonio generó una serie de regularizaciones que se instauraron con la declaratoria, sin embargo, también originaron un proceso de resistencia por parte de quienes habitan la ciudad, por este motivo, conviven varios discursos contrarios en la urbe, que es el escenario de encuentros y desencuentros, de luchas políticas o de rituales históricos; atravesados por varios frentes sociales y culturales.

Por esta doble cualidad de espacialidad (centralidad) y temporalidad (historia), es el lugar de encuentro de una población que vive en espacios que lo superan (trans-territorialidad) y también es el ámbito donde se encuentran distintas sociedades provenientes de distintos tiempos y momentos históricos (transtemporalidad), en América Latina se está viviendo una revalorización de la ciudad, y dentro de ella, con un grado aún mayor, de los dos tipos de centralidad: la histórica y la urbana —que en algunos casos coinciden—, en un contexto de internacionalización. Esta revalorización tiene, entre otros, dos determinaciones explícitas: el proceso de globalización y la transición demográfica (Carrión, 2005, p.15).

Por este motivo, no es nuestra intención privilegiar lo contemporáneo sobre lo tradicional, ni desmerecer el esfuerzo que implica ser patrimonio y los aspectos positivos que esta propuesta genera, sino abrir un debate entre el discurso y la realidad desde la cual se mira la metrópoli, para entenderla como un lugar donde lo cotidiano tiene diferentes formas y posibilidades; como la presencia del hip-hop (opuesta a lo tradicional) —incluso de lo considerado normal— que debe ser tomada en cuenta al momento de generar políticas de uso y maneras de habitar los espacios, no solo desde lo estético o tradicional, sino desde la realidad de quienes habitan la ciudad día a día. Estas circunstancias sociales nos recuerdan que hablar de cultura

es considerar al hombre como un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdiembre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Busca la explicación interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, 2003).



Por ello es inevitable considerar que la presencia del hip-hop ha generado varias reacciones, desde curiosidad hasta rechazo, sin embargo, resulta innegable que hoy juega un papel fundamental en la construcción de hitos históricos y nuevas formas de mirar el patrimonio y la urbe en el futuro.

2. Análisis final

La presencia de la comunidad hip-hop manifiesta, cómo la metrópoli es un espacio de disputa, encuentros y desencuentros que se dan lugar, en el espacio público y que no solo reformulan la aplicación de las normas vigentes para el ordenamiento territorial, sino que, dicha comunidad se expresa y forma voluntades colectivas, como el evento de apropiación de la glorieta, que propone a la sociedad nuevas formas de construcción, en sus deberes y derechos desde quienes habitan estos espacios día a día, porque son las situaciones de naturaleza cotidiana las que complejizan aún más, cómo las miradas esencialistas de construcción urbana a partir de la norma, necesitan repensar como los espacios físicos son habitados desde la ciudadanía en la cotidianeidad que también es sujeto de prácticas tradicionales.

El reto del patrimonio debe ser pluralizarlo «para que abarque no sólo los bienes producidos por las élites sino también los populares, no sólo los tangibles sino también los intangibles, no sólo lo producido por el hombre sino también los recursos naturales» (Canclini, 1987, p.21), asimismo, se debe actualizar constantemente, para que se extienda no sólo a lo creado en el pasado, sino también a bienes y expresiones culturales del presente, solo así será capaz de prevenir la marginalización de nuevas representaciones culturales. Esto le permitirá mantener la funcionalidad estratégica e integradora de todos los espacios con los ciudadanos. En este contexto, el centro histórico no estaría exento de cambios pues,

es un **espacio simbiótico** en el sentido que genera integración, articulación, encuentro y conectividad [...] y lo hace a partir de dos determinaciones: una que le da sentido y forma a la vida colectiva mediante la integración de la sociedad, y otra que le da un orden y unidad a la ciudad a través de su cualidad articuladora estratégica (Carrión, 2005, p.45).



porque sostiene una estructura social que se transforma con el pasar del tiempo. Su función debe ser la de sostener la plataforma que le da sentido a la vida, a la ciudad y a su capacidad de adaptarse y recrear realidades como un elemento constitutivo de ser humano, ese el gran reto del patrimonio. Como dice Enrique Florescano,

el patrimonio cultural de una nación no es un hecho dado, una realidad que exista por sí misma, sino que es una construcción histórica, una concepción y una representación que se crea a través de un proceso en el que intervienen tanto los distintos intereses de las clases y grupos sociales que integran a la nación, como las diferencias históricas y políticas que oponen a los países (1993, p.10).

La construcción del patrimonio debe ser una operación dinámica, presente, interpretativa del pasado hacia el presente y no al revés. «No se trata del afecto al pasado intacto, sino de la invención a posteriori de la continuidad social en la que juega un papel central la tradición» (Hobsbawn, 2014, p.22).

Por ello, debemos pugnar por esbozar la complejidad de la relación entre los habitantes de una metrópoli con el patrimonio legalmente reconocido y descubrir su utilidad para la identidad, pero también para la alteridad, debemos cuestionarnos el valor reconocido de este legado. Una cultura es esencialmente un patrimonio colectivo producido por la sociedad en el pasado, pero también en el presente. La ciudad debe ser vivida como un sitio en el que todos los procesos sociales tengan oportunidad para ocurrir, de enriquecer los procesos de creación y reconstrucción de la realidad, individual y colectiva, capaz de movilizar a la ciudad hacia nuevos campos de existencia que le permitan concebir un sitio ideal para ser humano y habitar conscientemente una urbe para todos.

Ser ciudad patrimonial significa muchas cosas, aunque Cuenca continúa siendo reconocida como la cuna de artistas, la realidad parece contradecir su reputación. Mientras se promueve la campaña de conservación monumental, de salvaguarda de todo remanente histórico del pasado que sea considerado valioso (bajo estándares hegemónicos del discurso oficial del gobierno local), los productores de arte y cultura contemporánea requieren de permisos gestionados o pagados para realizar cualquier evento u actividad individual o comunitaria en el centro histórico. Las alteridades todavía existen a pesar de la regulación, la glorieta es



hoy un espacio propio de la cultura hip-hop, ellos son el ejemplo de cómo la urbe aún presencia dinámicas que desafían a la norma, luchas colectivas que retan al imaginario de patrimonio y que no se prestan al juego dicotómico entre el pasado y el presente.

Es fundamental entender que existen manifestaciones culturales que por su naturaleza deben ocurrir en el espacio público, en palabras de los miembros del colectivo Wasy-style «el hip-hop no existe sin ciudad», o como bien lo dijo el artista colombiano del grafiti Skore999 «el mundo es el barrio»⁴⁵. A pesar de que Cuenca hoy se construye desde el afán de conservación, la cultura urbana evidencia cómo la cotidianeidad rompe con los esquemas transitorios de organización social y de la norma para propiciar la reflexión en torno a la urbe que estamos edificando como un espacio no para habitar, sino para contemplar, provocando en quienes lo habitan buscar nuevos espacios y resignificando nuevos lugares, cuando el parque era un punto de encuentro hoy se transforma en un lugar de paso, inhabitado y desolado, cuando eran originalmente contruidos para esos fines desde la época colonial.

⁴⁵ Frase dicha durante una conferencia presentada en el marco de I Festival de Culturas Urbanas que la Alianza Francesa organizó en Cuenca durante mayo del 2018.



Conclusiones

Desde la antropología, la ciudad se complejiza cuando las relaciones, tensiones e interacciones que pueden ocurrir en ella, son artífices de su propio significado y construcción cultural. ¿Es la ciudad un lugar para habitar o para admirar? en esta investigación abordamos esta pregunta desde dos ángulos diferentes, las culturas urbanas y la construcción simbólica de patrimonio, que convergen en el espacio público. Hoy ciudades como Cuenca (en Ecuador), son el escenario donde estos elementos nos permiten apreciar cómo la sociedad habita la urbe en constantes encuentros y desencuentros.

En esta investigación problematizamos la visión patrimonialista aplicada desde 1999 cuando Cuenca fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO y como esta visión es un elemento esencial en la relación que la cultura urbana hip-hop desarrolló con el espacio público.

Introducimos al hip-hop como una comunidad de jóvenes que habitan el centro histórico al ocupar el Parque Calderón (lugar considerado como uno de los espacios públicos más simbólicos de la ciudad por su concentración monumental de significado histórico y uso comercial) desde hace doce años, los miembros de la comunidad hip-hop se han apoderado de la glorieta de esta plaza para practicar *break dance*. El hip-hop es una cultura de origen estadounidense que propone otros usos a los lugares públicos a través de acciones sociales concretas como el *breaking*, grafiti y música. Estas acciones de apropiación y gestos de representación, nos insertan en una realidad alterna y contemporánea de posibles usos, prácticas y formas de vivir en la ciudad.

A lo largo de este documento hemos analizado al patrimonio y su construcción, así como a la cultura urbana del hip-hop, y como se encuentran, para darle forma a una de las realidades que habitan en la ciudad contemporánea. El hip-hop nos permite visibilizar cómo la urbe se complejiza al momento de ser ocupada, y el patrimonio refleja la búsqueda y preservación de hitos históricos relevantes para la historia de la ciudad que son parte de la identidad de la metrópoli y sus habitantes. El patrimonio es una propuesta de conservación, sin embargo,



sus habitantes como gestores culturales, son capaces de resignificar aquellos lugares que son parte del patrimonio de la urbe.

Aunque la normativa aplicada en la ciudad para salvaguardar el patrimonio no especifica ningún accionar cultural, históricamente la glorieta era un espacio de recreo y exposición cultural de todos los domingos, hoy este sitio permanecería vacío sino fuera por los chicos que practican *breaking* o por las ocasionales demostraciones políticas y actividades tradicionales. Como sabemos, el ser humano participa consciente o inconscientemente de alguna ideología social, política y cultural, en este contexto, los jóvenes de clase media y media-baja han adoptado esta cultura, pues su estética y práctica, es acorde a la realidad del espacio que habitan. El discurso político del hip-hop es revolucionario porque representa pertenencia y aboga por la solidaridad para las minorías raciales y sociales.

La cultura hip-hop es un mundo diverso conformado por personas que buscan encontrar en la sociedad un espacio para ser y pertenecer, ¿acaso eso no es lo que todos buscamos? Cuando la sociedad se complejiza puede volverse poco accesible, en consecuencia, el espacio público se transforma en un lugar complejo de habitar, sin embargo, los miembros de esta comunidad encuentran en la cultura un refugio y la fuerza para levantarse y enfrentar el día a día.

Como dijo —Clifford Geertz (2003) en su libro *La interpretación de las Culturas*— las tramas de significación que llamamos cultura están presentes en la ciudad, ahí donde la sociedad se construye y la vida toma distintas formas para dar sentido a la existencia. Es ahí donde las culturas edifican diversos símbolos y significados que no solo reflejan a quienes la habitan, sino también —para bien o para mal— pugnan unas con otras, lo que puede o no encausar la experiencia de la cultura. Sin embargo, esto no quiere decir que la urbe deba transformarse en una experiencia homogénea, por el contrario, pretende advertir que las metrópolis deben repensarse, no solo desde lo urbano y estético, sino también desde lo social. Esto con el fin de abrir un abanico de posibilidades culturales que permitan



entender y vivir la ciudad como artífice de la diversidad, como un sitio en el que se propicie el encuentro con el otro.

Consideramos pertinente concluir este proyecto admitiendo que este proceso de aprendizaje y descubrimiento ha sido duro y maravilloso. Hemos tenido la fortuna de conocer a personas generosas y llenas de sueños, quienes forjan activamente su destino en la ciudad; quienes han compartido con nosotros una parte de sus vidas y, gracias a ellas, hemos accedido a espacios que en otras circunstancias no habríamos explorado.

Así también, durante el desarrollo de este estudio miramos a Cuenca, que dejó de ser esa ciudad que se había establecido en nuestro imaginario como una urbe monumental contrastada por un origen histórico singular que era sinónimo de memorias vivas que la gente había guardado por años motivada por el orgullo que significa saberse Patrimonio Cultural de la Humanidad, hoy se deja ver como el escenario de diversos procesos sociales complejos.

Es importante mencionar que cuando comenzamos esta investigación (2016) nuestro objetivo era observar y dialogar con el espacio público desde la cultura urbana hip-hop, especialmente desde la mirada de quienes practican *break dance*. Sin embargo, en el camino descubrimos que es imposible separar los cuatro elementos que componen esta cultura (MC, DJ, *break dance* y hip-hop como género musical), no podemos hablar de uno sin el otro, si lo hiciéramos estaríamos ignorando uno de sus componentes más importantes: el sentido de **comunidad**. Sin música no hay lírica, el componente que se usa para visibilizar la realidad de los miembros de esta cultura a través del poder de las palabras que el MC elige para exteriorizar procesos personales y colectivos. Tampoco se debe separar esta expresión del grafiti, un medio de apropiación del espacio público que estampa mensajes coloridos en la ciudad para reapropiarse de ella y convertirla en un hogar, porque es nuestra, aquí vivimos y estamos, porque ella se construye desde la gente que la habita. De la misma manera, no se puede separar al *breaking* de la música o la lírica, pues sin ellos el cuerpo no podría expresarse para habitar el espacio físico de la urbe, como un medio de representación de la juventud y la ciudadanía. Como bien dijo Boris Ortega, «Todos los *hiphoppers* son *b-boy* o



b-girls» porque todos son parte de un solo movimiento. En este estudio nos enfocamos en los bailarines porque son usuarios visibles y permanentes de la glorieta.

No podemos concluir sin proponer que se mire y entienda al *break dance* como una parte de un todo cultural, no solo un elemento de esta cultura. Fue gracias a la experiencia adquirida durante esta investigación que hoy miramos la ciudad y al hip-hop con otros ojos que nos permiten comprender las problemáticas de identidad que se viven en la urbe.

Recomendaciones

Proponemos repensar la ciudad no como un mero espacio sobre el cual transcurre la vida, sino como un artífice de esta, como un territorio históricamente construido en el cual ocurren y se han desarrollado determinados procesos sociales y culturales que intervienen en la experiencia de vida de sus habitantes desde el pasado hasta el presente y como el tema de las identidades urbanas y la apropiación del Parque Calderón por parte de la comunidad hip-hop de Cuenca aborda esta problemática con el fin de contribuir al debate sobre la ciudad contemporánea y proponer nuevos enfoques de análisis que contribuyan a la reflexión de la urbe como una espacio para ser verdaderamente habitado.

La categoría de patrimonio ha privilegiado los discursos de conservación espacial, pero también ha ponderado discursos históricos y prácticas tradicionales sobre otras, que ha provocado la ruptura entre habitar y admirar la ciudad, existen también contextos y acciones humanas imprevisibles que son capaces de modificar dichas relaciones.

La convivencia de los diversos procesos de transición y transformación de las ciudades, ya sean históricos, industriales o sociales en la actualidad genera una heterogeneidad multitemporal en la que ocurren procesos de hibridación, conflictos y transacciones interculturales muy densas (Castells, 1999, p.9).

Además, consideramos pertinente profundizar las visiones patrimonialistas que se construyen con respeto a otras comunidades urbanas que usan el centro histórico, para contrastar las prácticas y acciones que funcionan o no al momento de tomarse un espacio público dentro del centro histórico.



Fuentes bibliográficas

- Aguilar García, M. L., y Cordero Farfán, M. F. (2015). *Cuenca. Espacio y percepción 1900-1950*. Universidad de Cuenca.
- Aguirre, F. (2018). *Por el derecho al uso del espacio público para el arte y la diversidad cultural*. Cuenca.
- Aguirre Ullauri, M. del C., Camacho Durán, V. M., y Moncayo Serrano, M. F. (2010). *Arquitectura del Centro Histórico de Cuenca, características, transformaciones y valores 1870-1940*. Universidad de Cuenca. Obtenido en <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/554>
- Agustín, J. (2004). La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas (pp. 115–135). Sidalc. Obtenido en [www.sidalc.net/Agustín.josé/La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas/xcl](http://www.sidalc.net/Agustín.josé/La%20contracultura%20en%20México%20la%20historia%20y%20el%20significado%20de%20los%20rebeldes%20sin%20causa%20los%20jipitecas%20los%20punks%20y%20las%20bandas/xcl)
- Alcaldía de Cuenca, y Consejo Cantonal. (1997). Ordenanza que Regula la Utilización de Espacios Públicos, en el Área de la Ciudad de Cuenca. Alcaldía de Cuenca. Obtenido en <http://www.cuenca.gob.ec/?q=node/8726>
- Alcaldía de Cuenca, y Dirección de Educación y Cultura. (2007). Patrimonio Cultural. Obtenido en <http://www.cuenca.gob.ec/?q=content/patrimonio-cultural>
- Alcaldía de Cuenca, y Consejo Cantonal (2010a). Ordenanza para la gestión y conservación de las áreas históricas y patrimoniales del cantón Cuenca. Alcaldía de Cuenca. Obtenido en <http://www.cuenca.gob.ec/?q=node/8993>
- Alcaldía de la ciudad de Cuenca, y Consejo Cantonal. (2010b). Ordenanza para la gestión y conservación de las áreas históricas y patrimoniales del cantón Cuenca. Alcaldía de la ciudad de Cuenca. Obtenido en <http://www.cuenca.gob.ec/?q=node/8992>
- Alcaldía de Cuenca, y Consejo Cantonal. (2012). Ordenanza municipal reguladora del uso del espacio público para arte grafiti y mural, así como para difusión de información. Alcaldía de la ciudad de Cuenca. Obtenido en <http://www.cuenca.gob.ec/?q=node/11206>
- Alcaldía de la ciudad de Cuenca, y Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento. (2018). Inicia segunda etapa de Huésped Nativo [Página oficial]. Obtenido



en <http://www.cuenca.gob.ec/?q=content/inicia-segunda-etapa-de-hu%C3%A9sped-nativo>

Alfaro, J. A. (s/a). Acercamiento a la metodología de Max Weber. Obtenido en [file:///C:/Users/US3R/Downloads/27607-1-92797-1-10-20130821%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/US3R/Downloads/27607-1-92797-1-10-20130821%20(1).pdf)

Ángel, R., Camus, S., y Mansilla, C. (2008). *Plan de Apoyo técnico musical dirigido a los profesores de Educación General Básica, principalmente en NB1 y NB2* (Tesis de Pregrado). Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Asamblea Constituyente de la República del Ecuador. (2008). Constitución del Ecuador. Asamblea Constituyente de la República del Ecuador. Obtenido en <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/ec/ec030es.pdf>

Augé, M. (2000). *Los No lugares, Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachor, K. (2016, October 26). Watch President Obama's Top 5 Rap Moments. *Time Magazine*. Obtenido en <http://time.com/4544958/barack-obamas-rap-moments/>

Beck, U. (1998). Sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad (pp. 1–30). Paídos ibética.

Borja, J. (2011). Espacio público y derecho a la ciudad. *Viento Sur*, 116, 1–19. Obtenido en https://debatstreballsocial.files.wordpress.com/2013/03/espacio_publico_derecho_ciudad_jordiborja.pdf

Borja, J., y Muxi, Z. (2003). El espacio público: ciudad y ciudadanía. *Electa Barcelona*, 1–92.

Boyé, C. (s/a). Locura, individualismo posmoderno e ideales. *Errancia, Litorales*. Obtenido en http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v2/PDFS_1/LITORALES2_LOCURA,%20INDIVIDUALISMO%20POSMODERNO,%20IDEALES.pdf

Brick, A. (2005). Investigación del hip-hop latino. *Berkeley: UC Berkeley*. Obtenido en <http://lithic.org/works/hiphop.pdf>

Brito Lemus, R. (1998). Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud. *Última Década*, (9), 8. Obtenido en <http://www.redalyc.org/pdf/195/19500909.pdf>

Cambridge University Press. (2018). mainstream. *Cambridge Dictionary*. Cambridge. Obtenido en <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/mainstream>



- Canclini, N. G. (1996). Culturas urbanas de fin de siglo: la mirada antropológica. Obtenido en <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Culturas%20urbanas%20de%20fin%20de%20siglo.pdf>
- Carrión, F. (2005a). El centro histórico como proyecto y objeto de deseo. *EURE*, XXXI (93), 89–100. Obtenido en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609306>
- Carrión, F. (2005b). *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un estado estable*. Quito: Flacso-Sede Ecuador. Obtenido en [//books.google.com.ec/books?hl=es&lr=yid=DY5Y2h4DuSsCyoifndypg=PA9ydq=Carri%C3%B3n+M+Fernando,+L.+H.+\(2005\).](http://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=yid=DY5Y2h4DuSsCyoifndypg=PA9ydq=Carri%C3%B3n+M+Fernando,+L.+H.+(2005).)
- Castells, M. (1999). *La cuestión Urbana*. España: Siglo XXI.
- Cerbino, M., Chiriboga, C., y Tituvén, C. (2001). *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad y género*. Quito: Abya-Yala. Obtenido en http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1424&context=abya_yala
- Chalfant, H. (1981). *Crazy Legs bailando* [Fotografía]. Obtenido en <https://www.nytimes.com/2011/03/27/nyregion/27cooking.html>
- Conzo, J. (1979). *DJ Tony Tone y DJ Kool Herc* [Fotografía]. Obtenido en <http://uk.businessinsider.com/vintage-photos-from-the-dawn-of-hip-hop-2015-3>
- Cordero Palacios, O. (1943). *Miscelánea histórica del Azuay* (Vol. 1). Cuenca: Municipalidad de Cuenca. Obtenido en http://biblioteca.uazuay.edu.ec/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=43520
- Costa, P.-O., Pérez Tornero, J. M., y Tropea, F. (1996). *Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Cross, I. (2010). La Música en la Cultura y la Evolución. *Sociedad Argentina Para Las Ciencias Cognitivas de La Música*, N°1(1853-0494). Obtenido en <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/article/download/2700/2512/>
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De la Puente, C. (2011). El “impulso” en psicoanálisis y conceptos afines en filosofía analítica de la mente. *Universidad de Lima*. Obtenido en <http://www.redalyc.org/pdf/1471/147122650009.pdf>



- De Munck, V. C., y Sobo, E. J. (1998). Using methods in the field: a practical introduction and casebook (pp. 1–45). Rowman Altamira.
- De Tezanos, A. (1998). Una etnografía de la etnografía. Aproximaciones metodológicas para la enseñanza del enfoque cualitativo interpretativo para la investigación social. Antropos. Obtenido en https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37963822/Una_etnografia_de_la_etnografia._Aproxim.pdf
- Del Río, J. M. (2007). Memoria e historia: individuos y sociedad. *La Recuperación de La Memoria Histórica: Una Perspectiva Transversal Desde Las Ciencias Sociales*, 2. Obtenido en <https://books.google.com.ec>
- Delgado, A. (2007). De la ciudad concebida a la ciudad practicada. Obtenido en https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/De_la_ciudad_concebida_a_la_ciudad_practicada.pdf
- Demunck, V. C., y Sobo, E. J. (1998). *Using methods in the field: a practical introduction and casebook*. Lanham • New York • Toronto • Oxford: AltaMira Press. Obtenido en http://www.dphu.org/uploads/attachements/books/books_487_0.pdf
- Dewalt, K. M. (2002). *Participant observation : a guide for fieldworkers*. Walnut Creek, CA : AltaMira Press.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI Editores. Obtenido en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/03/pureza-y-peligro-mary-douglas.pdf>
- Duhau, E., y Giglia, A. (2008). *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli* (1st ed.). México: Siglo XXI. Obtenido en <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/duhau-y-giglia-las-reglas-del-deorden-habitar-la-metrc3b3poli.pdf>
- Dunn, S., Scot, M., y Darby, W. (2016). Hip Hop Evolution [Streaming]. Canadá.
- Durán, L. (2015). *La Ronda: olvidar el barrio, recordar la calle*. Quito: Flacso Ecuador. Obtenido en <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/56210.pdf>
- Durán, L., Kingman Garcés, E., y Lacarrieu, M. (Eds.). (2014). *Habitar el patrimonio: nuevos aportes al debate desde América Latina*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio. Obtenido en <https://es.scribd.com/document/254093778/Habitar-El-Patrimonio>



- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: El perro y la rana. Obtenido en <http://www.cronicon.net/paginas/Documentos/No.10.pdf>
- Estrella, J. (2015). Origen de las bandas marciales. Obtenido en <http://bandasmarcialesni.blogspot.com/2015/02/origen-de-las-bandas.html>
- Ewalt, D. (2015). The World's Most Powerful People 2015. *Forbes Magazine*. Obtenido en <https://www.forbes.com/sites/davidewalt/2015/11/04/the-worlds-most-powerful-people-2015/#58dc9ee974d5>
- Fassin, D. (2003). Gobernar por los cuerpos, políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia. *Cuadernos de Antropología Social No 17*, 49–78.
- Feuer, A. (2002, agosto). Breaking Out Of the Bronx: A Look Back; A Pioneering Dancer Is the Last of His Breed. *The New York Times*. Obtenido en <https://www.nytimes.com/2002/08/27/nyregion/breaking-bronx-look-back-pioneering-dancer-last-his-breed.html>
- FLACSO. (2008). *Ecuador:La migración internacional en cifras*. Quito. Obtenido en http://www.flacsoandes.edu.ec/web/imagesFTP/6721.migracion_ecuador_en_cifras_2008.pdf
- Florescano, E. (1993). El patrimonio cultural de México (pp. 1–30). México: Fondo De Cultura Economica USA.
- Fundación Wolters Kluwer. (2010). Ordenanzas municipales. Obtenido en http://guiasjuridicas.wolterskluwer.es/Content/Documento.aspx?params=H4sIAAAAAAEAMtMSbF1jTAAAUNjE1MTtbLUouLM_DxbIwMDCwNzAwuQQGZapUt-ckhlQaptWmJOcSoAMJoKxzUAAAA=WKE
- Ganter, R., y Zarzuri, R. (1999). Tribus Urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles. *Revista de Trabajo Social Perspectivas*, 8. Obtenido en http://www.cesc.cl/images/publicaciones/TRIB_1998.pdf
- Geertz, C. (1997). *Juego profundo: notas sobre las riñas de gallos en Bali*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gehl, J., y Svarre, B. (2013). *How to study public life*. island Press. Obtenido en [https://books.google.com.ec/books/DUGiAQAAQBAJyoi=fndypg=PR2ydyq=Gehl,+J.,+Svarre,+B.,+\(2013\).++How+to+Study+Public+Life,+Island+Press,+Copenhagen.](https://books.google.com.ec/books/DUGiAQAAQBAJyoi=fndypg=PR2ydyq=Gehl,+J.,+Svarre,+B.,+(2013).++How+to+Study+Public+Life,+Island+Press,+Copenhagen.)



- Giddens, A. (1971). *Capitalism and modern social theory: An analysis of the writings of Marx, Durkheim and Max Weber*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Godoy, M., y Poblete, F. (2006). Sobre antropología, patrimonio y espacios públicos. *Revista Austral de Ciencias Sociales*. Obtenido en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45901007>
- Greenwood, D. (2000). De la observación a la investigación-acción participativa: una visión crítica de las prácticas antropológicas1. *Revista de Antropología Social*, 27–49.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Colombia: Norma.
- Hall, S. (1997). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In A. D. King (Ed.), *Culture, globalization and the world-system*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Obtenido en <http://depthome.brooklyn.cuny.edu/aod/Text/Hall.pdf>
- Hammersley, M., y Atkinson, P. (2001). Registrar u organizar la información. In *Etnografía Métodos de investigación* (pp. 193–222). Barcelona: Paídos.
- Hammersley, M., y Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice* (pp. 185–200). Routledge.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid-España: Ediciones Aka!, S. A. Obtenido en http://www.cronicon.net/paginas/Documentos/CIUDADES_REBELDES.pdf
- Hidalgo, C. (2006). Reflexividades. *Cuadernos de Antropología Social No 23*, 45–56.
- Hobsbawn, E. (2014). *Rebeldes primitivos: estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX* (Primera). Barcelona: Crítica. Obtenido en <https://latinoamericanos.files.wordpress.com/2008/10/eric-hobsbawm-rebeldes-primitivos.pdf>
- Kornhaber, S. (2018, May 7). Donald Glover Is Watching You Watch Him. *The Atlantic*. Obtenido en <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/05/donald-glover-this-is-america-childish-gambino/559805/>
- Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Alianza Editorial Madrid.
- Lemus, R. (1998). Hacia una sociología de la juventud. Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la juventud. *Última Década*, 9, 8. Obtenido en https://scholar.google.com/scholar?hl=esyas_sdt=0%2C5yq=RB%2C+L.+%281998%29.+Hacia+una+sociolog%C3%ADa+de+la+juventud.+Algunos+elementos+para+la+deco



- nstrucci%C3%B3n+de+un+nuevo+paradigma+de+la+juventud.+Espa%C3%B1a%3A+Ultima+d%C3%A9cada.ybtnG=
- León, A. (2005). Ecuatorianos/as en España. Inserción en un mercado de trabajo segmentado. Obtenido en <https://www.um.es/campusdigital/Breves/ecuatorianos.htm>
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. México: Cultura Libre.
- Malinowski, B. (1930). Parenthood, the basis of social structure. *New York: Macaulay, 137*.
- Mantecón, A. R. (2005). Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México. *La Antropología Urbana En México*.
- Marina, J. A., y de la Válgoma, M. (2000). La lucha por la dignidad. Teoría de la felicidad política. *Anagrama*. Obtenido en <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/eecdda5444d921454194ba136a7b5200553d6ee9.pdf>
- Marshall, C., y Gretchen B, R. (2014). *Designing Qualitative Research* (pp. 63–95). Sage publications. Obtenido en <https://books.google.com.ec/books?hl=esylr=yid=qTByBgAAQBAJyoi=978-1-4-522-7100-02>
- Metro. (2018, abril). Niños vigilarán patrimonio.
- Montero, G. (2006). Las representaciones sociales de los emigrantes ecuatorianos en España sobre el proceso migratorio. *Revista Alternativas*, (14), 35–46. Obtenido en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6504/1/ALT_14_03.pdf
- Moraga González, M., y Solorzano Navarro, H. (2005). Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 13, 77–101. Obtenido en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22362005000200004yscript=sci_arttextytlng=en
- Moya, A. (n.d.). *Auge y crisis de la cascarilla en la Audiencia de Quito, siglo XVIII* (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 1994). FLACSO.
- N, M. (2018). Con música y sana recreación, Policía recupera espacios públicos, en Cuenca [Gubernamental]. Obtenido en <https://www.ministeriointerior.gob.ec/con-musica-y-sana-recreacion-policia-recupera-espacios-publicos-en-cuenca/>



- National Academy of Recording Arts y Sciences, Inc. (2018). La Academia Latina de la Grabación. Obtenido en <https://www.latingrammy.com/es/content/sobre-la-academia-latina-de-la-grabaci%C3%B3n%C2%AE>
- Neve, E. (2006). Exploración del espacio y lugares digitales a través de la observación flotante. Congreso Cibersociedad. Obtenido en <http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?llengua=es&id=493>
- Novillo, H. (2001). *Dueño de la calle* [Video]. Cuenca. Obtenido en https://www.youtube.com/watch?v=YiDPTTP_qIU.
- ONU. (2012). United Nations Human Settlements Programme. Obtenido en <https://es.unhabitat.org/sobre-nosotros/al-alcance/>
- Ortega, B. (2016). *Novillo, desde el otro lado* [Documental]. Cuenca: Vosmismo films.
- Ortega, B. (2018). *DVD de Novillo, desde el otro lado* [Fotografía]. Obtenido en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2230690020289526&set=pb.100000456499811.-2207520000.1532133874.&type=3&theater>
- Petonnet, C. (1982). *L'Observation flottante L'exemple d'un cimetière parisien*, 30–50.
- Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 63–76. Obtenido en https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36826312/prats_el_concepto_de_patrimonio_cultural.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3Ay&Expires=1529979796&Signature=gqIq8TWKUY2pgrJZ4BllRuZuir8%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DPrats_el_concepto_de_patrimonio_cultural.pdf
- Presidencia de la República del Ecuador, F. E., T.4570- S § (2010). Obtenido en https://www.finanzas.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2012/09/CODIGO_ORGANIZACION_TERRITORIAL.pdf
- Real Academia Española. (2018a). break-dance. *Diccionario de la lengua española*. Madrid. Obtenido en <http://dle.rae.es/?id=64d6bmv>
- Real Academia Española. (2018b). underground. *Diccionario de la lengua española*. Madrid. Obtenido en <http://dle.rae.es/?id=b4KpDpJ>
- Rentería Martínez, C. (2000). Cultura contracultura: diez años de contracultura en México (pp. 1–20). Plaza y Janes Editores S.A.



- Rizo, M. (2006). Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales. *www.bifurcaciones.cl*, 6, 13. Obtenido en http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_Rizo.pdf
- Rodríguez, M. (2003). *Movimientos juveniles urbanos. Cursos de formación socioteológica*. La Paz: ICEAT.
- Russell, B. (2006). *Research methods in anthropology: qualitative and quantitative approaches*. Lanham • New York • Toronto • Oxford: AltaMira Press. Obtenido en http://www.dphu.org/uploads/attachements/books/books_476_0.pdf
- s/a. (s/aa). *Blondie y Dj Flash* [Fotografía]. Obtenido en <http://visionhiphop.com.mx/2017/10/especial-sencillo-rapture-blondie-hip-hop/>
- s/a. (s/ab). *Dj Afrika Bambaataa* [Fotografía]. Obtenido en <https://stevesblague.wordpress.com/2015/02/12/dj-shadow-cut-chemist-afrika-bambaataa-the-history-of-hip-hop-in-one-night/>
- s/a. (s/ac). *Reunión de Universal Zulu Nation el Bronx* [Fotografía]. Obtenido en <http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/2015/12/17/la-jungla-est-que-arde>
- s/a. (1992). *Cypress Hill* [Fotografía]. Obtenido en <https://medium.com/cuepoint/how-cypress-hill-made-marijuana-mainstream-44408324ae7b>
- Salazar, E., Jaramillo, D., Martínez, J., Abad, A., y Aguilar, F. (2004). *Cuenca: Santa Ana de las Aguas*. Quito: Librimundi.
- Sanmartín, R. (2003). La entrevista en el trabajo de campo. In *Observar, escuchar, comparar, escribir: La práctica de la investigación cualitativa* (pp. 50–106). Madrid: Ariel.
- Silva, A. (2006). *Imaginario Urbanos* (5ta Edición corregida y ampliada). Bogotá-Colombia: Arango editores Ltda.
- Silva Echeto, V. (2013). *El conflicto de las identidades. Comunicación e imágenes de la interculturalidad*. Barcelona: Institut de la Comunicació, UAB. Obtenido en http://incom.uab.cat/download/eBook_4_IncomUAB_identidades.pdf
- Silva Echeto, V., y De San Eugenio Vela, J. (2014). La investigación en Comunicación ante una encrucijada: de la teoría de los campos a la disseminación y diversidad gnoseológica. Estudio inicial comparado entre España, Brasil y Chile. *Universidad de la Sabana*, 17, 803. <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.10>



- Suárez Fernández, N. (2001). *Espacio y territorios: Razón, pasión e imaginarios*. (J. Arturo Lucio, J. Carrisosa Umaña, O. Delgado Maecha, y G. Montañez Gómez, Eds.). Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Obtenido en http://bdigital.unal.edu.co/33/2/352_-_1_Prel_1.pdf
- Taussing, M. (2000). *El terror como lugar común: la teoría de Walter Benjamín de la historia como estado de sitio*. Barcelona: Gedisa.
- Unda Soriano, M., y Yépez Cerda, S. U. (2014). *La contracultura Hip-Hop: como movimiento social en la ciudad de Quito*. Obtenido en <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/2859>
- UNESCO. (1972). Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural 1972. Obtenido en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055yURL_DO=DO_TOPICyURL_SECTION=201.html
- UNESCO. (2000). Centro histórico de Santa Ana de los Ríos de Cuenca [World Heritage Convencion,Public Organization]. Obtenido en <https://whc.unesco.org/es/list/863#top>
- UNESCO. (2006). Textos Básicos de la convención del patrimonio mundial. Obtenido en <http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-562-2.pdf>
- UNESCO. (2017a). The Criteria for Selection To be included on the World Heritage List, sites must be of outstanding universal value and meet at least one out of ten selection criteria. [World Heritage Convencion,Public Organization]. Obtenido en <http://whc.unesco.org/en/criteria/>
- UNESCO. (2017b). The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention [World Heritage Convencion, Public Organization]. Obtenido en <http://whc.unesco.org/en/guidelines/>
- Valcunde del Río, J. M. (2007). Memoria e historia: individuos y sociedad. En *La recuperación de la memoria histórica: una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces Consejería de la Presidencia. Obtenido en <https://books.google.com.ec/books>
- Valera, S., y Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental. *Anuario de Psicología*. Obtenido en <http://revistes.ub.edu/index.php/Anuario-psicologia/article/viewFile/9196/11762>



- Vargas García, A. B. (2017). *Música y danza afroamericana: Reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México. Obtenido en <file:///I:/TESIS%20FINAL%20DE%20MAESTRÍA/TEXTOS/516006820.pdf>
- Velásquez Carrillo, F. (Ed.). (2004). *Ciudad e inclusión: por el derecho a la ciudad*. Bogotá: Fundación Foro Nacional por Colombia.
- Villareal, R. (2000). Los quebrantos de la contracultura mexicana.
- Williamson, J. A. (2017). Is Hip Hop the New Rock n' Roll? Obtenido en <http://nousculture.com/australian-designer-pauly-bonomelli/>

Entrevistas

- Banegas. (20 de abril del 2018). *Comunicación personal*.
- Berrezueta. (12 de diciembre 2017). *Comunicación personal*.
- Cabrera. (16 de mayo del 2018). *Comunicación personal*.
- Fernández. (1 de octubre del 2018). *Comunicación personal*.
- Ortega. (16 de mayo del 2018). *Comunicación personal*.
- OB. (16 de septiembre de 2018). *Comunicación personal*.
- UM. (16 de septiembre de 2018). *Comunicación personal*.
- Valdivieso. (8 de septiembre del 2017). *Comunicación personal*.



Anexos



Anexo 1

Documentos Oficiales

1. Fragmento de *The Criteria for Selection*, criterios para la selección de ciudades patrimonio de la humanidad de la UNESCO

«To be included on the World Heritage List, sites must be of outstanding universal value and meet at least one out of ten selection criteria [...]

(ii) to exhibit an important interchange of human values, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning or landscape design [...]

(iv) to be an outstanding example of a type of building, architectural or technological ensemble or landscape which illustrates (a) significant stage(s) in human history;

(v) to be an outstanding example of a traditional human settlement, land-use, or sea-use which is representative of a culture (or cultures), or human interaction with the environment especially when it has become vulnerable under the impact of irreversible change» (UNESCO, 2017, s/p).

2. Fragmento de la *Constitución de la República del Ecuador* con respecto a la cultura y la juventud.

«En el año 2011 la constitución de la República del Ecuador reconoce a los jóvenes como: individuos capaces de construir y mantener su propia identidad cultural y a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética [...] a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. Y derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales [...] que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría, así también se reconocen derechos a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad, a difundir en el espacio público las propias



expresiones culturales, y que se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales. Y tienen derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, bajo los principios de sustentabilidad, justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas y equilibrio entre lo urbano y lo rural [...]

El ejercicio del derecho a la ciudad se basa en la gestión democrática de ésta, en la función social y ambiental de la propiedad y de la ciudad, y en el ejercicio pleno de la ciudadanía. Además, que el estado garantizará los derechos de las y los jóvenes y promoverá su efectivo ejercicio a través de políticas y programas, instituciones y recursos que aseguren y mantengan de modo permanente su participación e inclusión en todos los ámbitos, en particular en los espacios del poder público. El Estado reconocerá a las y los jóvenes como actores estratégicos del desarrollo del país, y les garantizará la educación, salud, vivienda, recreación, deporte, tiempo libre, libertad de expresión y asociación.

En el capítulo segundo de la constitución del Ecuador, que habla sobre el derecho del buen vivir, en la sección cuarta: sobre cultura y ciencia, sección sexta: sobre hábitat y vivienda, capítulo tercero, sección segunda: jóvenes. Le damos especial interés a los siguientes textos oficiales:

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética [...] a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas.

Art. 22.- Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales [...] que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

Art. 23.- Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.



Art. 31.- Las personas tienen derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, bajo los principios de sustentabilidad, justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas y equilibrio entre lo urbano y lo rural. El ejercicio del derecho a la ciudad se basa en la gestión democrática de ésta, en la función social y ambiental de la propiedad y de la ciudad, y en el ejercicio pleno de la ciudadanía.

Art. 39.- El Estado garantizará los derechos de las jóvenes y los jóvenes, y promoverá su efectivo ejercicio a través de políticas y programas, instituciones y recursos que aseguren y mantengan de modo permanente su participación e inclusión en todos los ámbitos, en particular en los espacios del poder público. El Estado reconocerá a las jóvenes y los jóvenes como actores estratégicos del desarrollo del país, y les garantizará la educación, salud, vivienda, recreación, deporte, tiempo libre, libertad de expresión y asociación». (Asamblea Constituyente de la República del Ecuador, 2018, p. 26-32)

3. Breve resumen de algunas ordenanzas municipales de la ciudad de Cuenca referentes a la gestión de los espacios patrimoniales

1. Ordenanza para el control y administración del centro histórico de la ciudad de Cuenca

Esta ordenanza hace referencia únicamente al patrimonio monumental de la ciudad de Cuenca y a la Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador del 2004, en la cual se privilegia a las expresiones culturales étnicas u expresiones vernáculas que tengan un origen cultural histórico para el Ecuador, por lo tanto, las expresiones culturales contemporáneas no se contemplan bajo ninguna ley oficial del Ecuador. Paradójicamente, esta ordenanza no contempla la constitución del Ecuador del 2010 que promueve y protege las expresiones culturales contemporáneas de los ecuatorianos y ecuatorianas como vimos en el Capítulo I.

2. Ordenanza que regula la utilización de espacios públicos, en el área de la ciudad de Cuenca.

Esta ordenanza contempla, la regularización y la utilización de vías, plazas y demás, espacios públicos en el área urbana de Cuenca, sin embargo, para la aplicación de esta ordenanza, la ciudad se divide en dos zonas: la que ha sido delimitada como Centro Histórico y la restante como área urbana. (Alcaldía de Cuenca, 1997, s/p), pero no



contempla ningún capítulo o artículo sobre el uso de las plazas, plazoletas, para expresiones culturales o artísticas, incluso para cualquier otro tipo de uso que no sea vehicular a pesar de que regula dichos espacios públicos.

3. Ordenanza para la gestión y conservación de las áreas históricas y patrimoniales del cantón Cuenca

Esta ordenanza que regula la utilización de espacios públicos, en el área de la Ciudad de Cuenca. Estos documentos no detallan precisamente, el uso del espacio público para las expresiones culturales a las que hace referencia nuestra investigación, sin embargo, hacemos referencia al capítulo IV de la: Ordenanza para la gestión y conservación de las áreas históricas y patrimoniales del cantón cuenca que detalla lo siguiente:

Condiciones de uso, volumen y funcionamiento

Art. 31.- El uso y ocupación de los espacios públicos en las Áreas Históricas y Patrimoniales, estará regulado por la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales. Para la ocupación de cualquier espacio público en estas áreas, se requerirá de autorización expresa de la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales (Alcaldía de Cuenca, 2010, s/p).

Esta ordenanza plantea la competencia exclusiva de los Gobiernos Locales para «Preservar, mantener y difundir el patrimonio arquitectónico, cultural y natural del cantón y construir los espacios públicos para estos fines»; así como desarrollar estudios para la conservación y ordenamiento de zonas de valor artístico, histórico y paisajístico, debiendo dictar normas especiales para la conservación, restauración y mejora de los edificios, elementos naturales y urbanísticos, y la preservación y conservación del Patrimonio Cultural del Cantón Cuenca constituye una problemática de interés público.

En esta ordenanza, en el capítulo II, se menciona que los permisos para el uso y la ocupación de las Áreas Históricas y Patrimoniales del Cantón deben ser de manera privativa como dice a continuación: «Otorgar de manera privativa los permisos para el uso y ocupación de los espacios públicos de las Áreas Históricas y Patrimoniales del Cantón» (Alcaldía de Cuenca, 2010, s/p). Y que se necesitará una autorización expresa de la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales para la ocupación de cualquier espacio público en esta área.



Todo el documento hace referencia a la parte monumental y arquitectónica, y no al uso de los espacios públicos relacionado a las expresiones culturales, hay una victoria contundente para las culturas urbanas dentro de la ciudad de Cuenca. El 5 de julio del 2012, la Municipalidad de Cuenca como máxima figura de poder aprueba la «Ordenanza municipal reguladora del uso del espacio público para arte grafiti y mural, así como para difusión de información» un éxito legítimo para la cultura urbana, que se despliega en la apropiación de la ciudad.



Anexo 2

Encuesta

1. Resultados de la encuesta pertinentes en la investigación

A continuación, presentamos el resultado de la encuesta realizada a los usuarios permanentes y ocasionales del Parque Calderón aplicada a una muestra de 508 personas, que es analizada en la metodológica de esta investigación. El 92% de los usuarios permanentes consideran a los jóvenes de la cultura hip-hop como: un grupo de jóvenes que le dan un uso práctico al Parque Calderón, un grupo de jóvenes que usa el parque como cualquier otro grupo que quiere usar el espacio público y le dan vida al Parque Calderón. El 8% restante dijo que no significaba nada para ellos.

El 67% de los usuarios ocasionales del parque consideraron que es un grupo de jóvenes como cualquier otro. El 13% dijo que eran un grupo de jóvenes haciendo deporte, el 7% dijo que no deberían estar ahí, el 5% dijo que no conocía del tema, 2% dijo que todos deberíamos tomarnos los espacios públicos, el 4% dijo que tantos los jubilados, vendedores y otros como los jóvenes tiene el mismo derecho legítimo de usar el parque, el 2% dijo que es un grupo que ameniza el parque.



Anexo 3

Fotografías

1. *Break dance* en la glorieta del Parque Calderón (2018)

